MARION NICOLL

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Catharine Mastin

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

03
Biographie

26
Œuvres phares

56
Questions essentielles

73
Style et technique

89
Où voir

99
Notes

113
Glossaire

126
Sources et ressources

134
À propos de l'auteure

135
Copyright et mentions

BIOGRAPHIE

Marion Nicoll (1909-1985) est considérée comme l'une des premières praticiennes de l'abstraction en Alberta. Ouvrant la voie aux femmes dans le domaine des arts, cette pionnière exerce une influence déterminante sur les générations qui la suivent. Au milieu du dix-neuvième siècle, au sein de la communauté artistique isolée et masculine de Calgary, elle est l'une des rares femmes enseignant les arts dans un établissement postsecondaire. Dans les années 1970, elle devient par ailleurs la première femme native des Prairies à être reconnue par l'Académie royale des arts du Canada. Imperturbable face aux limites que lui a imposées la société, elle laisse une empreinte durable dans le paysage culturel canadien.

ENFANCE ET FORMATION

Les histoires de Marion Nicoll et celle de la ville de Calgary, en Alberta, sont inextricablement liées, chacune venant définir les qualités essentielles de l'autre. Née le 11 avril 1909, Marion Florence Sinclair Mackay est une pionnière canadienne de première génération, fille des immigrants Robert Mackay, de descendance écossaise, et de Florence Gingras, d'origine irlandaise et française. Sa famille presbytérienne de classe moyenne adopte le modèle familial traditionnel composé du pourvoyeur et de la femme au foyer. Son père occupe le poste de premier directeur des services d'éclairage et d'électricité de Calgary, en plus de celui de directeur associé de l'exposition annuelle et du Stampede de Calgary. Sa mère donne naissance à quatre enfants, dont trois meurent, laissant Marion comme seul enfant survivant[1].





GAUCHE : Carte postale de Calgary, Alberta, 1929. DROITE : *Calgary Exhibition* (*Exposition de Calgary*), 1921, affiche du Stampede de Calgary.

Florence garde un œil protecteur et vigilant sur le bien-être de sa fille et l'incite à rester près de la maison. Enfant, Marion montre un intérêt précoce pour l'art. Elle se souvient qu'à partir de cinq ans, elle « dessinait sur tout, les livres, tout le reste[2] ». Toujours déterminée, à l'âge de treize ans, elle convainc ses parents de la laisser aménager un atelier d'art au sous-sol. À l'âge adulte, elle refuse catégoriquement la proposition de sa mère d'étudier les sciences domestiques et l'économie ménagère en répondant : « C'est hors de question[3]. »

Au Central High School de Calgary, l'un des premiers professeurs de Marion est Reginald Llewellyn Harvey (1888-1973), un peintre paysagiste britannique qui l'encourage à poursuivre sa carrière artistique[4]. Sa famille lui apporte le même soutien, bien que son père craigne qu'elle ne puisse jamais « vivre de l'art sous quelque forme que ce soit[5] ». En dépit de cette préoccupation, il est prêt à financer ses études et, en 1926, elle s'inscrit à l'Ontario College of Art (OCA, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), à Toronto. Elle y étudie auprès du portraitiste John Alfsen (1902-1971) et des paysagistes du Groupe des Sept, Arthur Lismer (1885-1969), Frank Johnston (1888-1949) et J. E. H. MacDonald (1873-1932). Parmi ses camarades étudiantes, on compte la Torontoise Frances-Anne Johnston (1910-1987) et, de l'Alberta, Gwen Kortright Hutton (1909-1978), Annora Brown (1899-1987) et Euphemia McNaught (1901-2002).





GAUCHE : Marion Nicoll, âgée de dix-sept ans, pendant sa première année d'études à l'Ontario College of Art, Toronto, 1926, photographie de source inconnue, Archives du Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Arthur Lismer, *Dead Tree, Georgian Bay* (*Arbre mort, baie Géorgienne*), v.1926, huile sur panneau de bois, 32,8 x 40,8 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.

En 1928, après un voyage pour rendre visite à sa famille, sa mère interdit à Marion de retourner à Toronto parce qu'elle souffre d'anémie. Elle entre donc au Provincial Institute of Technology and Art (PITA) de Calgary, où elle étudie sous la direction du peintre britannique Alfred Crocker Leighton (1900-1965), dont les cours d'été sur le paysage mènent à la création de ce qui est aujourd'hui le Banff Centre for Arts and Creativity. Peu convaincu de ses compétences techniques, Leighton place Marion en première année du programme pour renforcer sa compréhension des couleurs, mais quelques mois plus tard, elle est de retour en troisième année. Elle est nommée élève instructrice en 1933, puis devient enseignante en 1935[6].

La découverte des tableaux de l'artiste de la côte Ouest Emily Carr (1871-1945) constitue un moment formateur charnière dans les études de Marion. Le PITA devait accueillir une exposition des œuvres de Carr, mais l'administration a refusé de la présenter sous prétexte qu'elle était « trop moderne[7] ». Leighton a amené ses élèves dans le local fermé à clé où se trouvaient les œuvres pour les sortir une à la fois. Marion se rappelle d'avoir été « frappée de stupeur », et affirmera plus tard que Carr l'a davantage influencée que le Groupe des Sept[8]. Les scènes de Carr, représentant les communautés autochtones et les paysages côtiers de la Colombie-Britannique, incarnent un nouveau vocabulaire moderniste constitué de coups de pinceau gestuels audacieux et de couleurs vives; elles font dès lors de l'artiste l'une des préférées de Marion[9].





GAUCHE : Emily Carr, *Big Raven* (*Grand Corbeau*), 1931, huile sur toile, 87 x 114 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver. DROITE : Harold Mortimer-Lamb, *Emily Carr in Her Studio* (*Emily Carr dans son atelier*), 1939, négatif, Musée des beaux-arts de Vancouver.

La censure de l'exposition de Carr reflète certaines des attitudes réactionnaires et sexistes qui persistent à Calgary envers l'art des femmes, des entraves systémiques avec lesquelles Marion doit également composer. Et comme elle a peu de contact avec d'autres praticiennes, Carr devient pour elle un modèle d'indépendance, de résilience et d'innovation. À Calgary, le système artistique n'en est qu'à ses balbutiements : il n'existe pas de galerie d'art municipale et la communauté culturelle est dominée par les hommes.

PRÉAMBULES ET VIE DE COUPLE

Après avoir terminé ses études au Provincial Institute of Technology and Art (PITA) de Calgary, Marion participe aux cours d'été de pratique en plein air dispensés par A. C. Leighton en Alberta, à Seebe, Canmore et Kananaskis (1932, 1933 et 1934). À cette époque, elle crée des compositions naturalistes telles que *Flowers, Vase, Books, and Porcelain* (*Fleurs, vase, livres et porcelaine*), 1932, et *Summer Rain* (*Pluie d'été*), 1934.



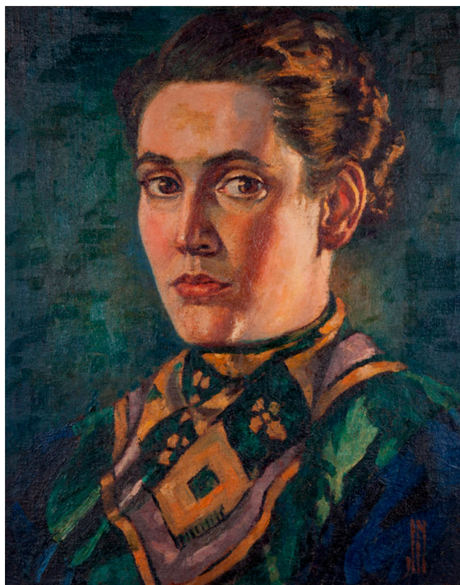


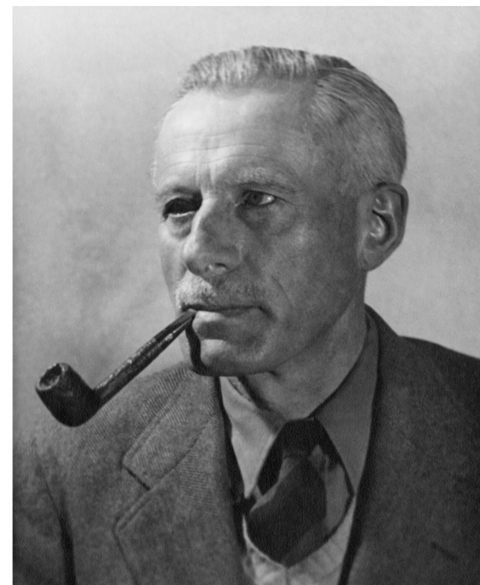
GAUCHE : Marion Nicoll, *Flowers, Vase, Books, and Porcelain* (*Fleurs, vase, livres et porcelaine*), 1932, aquarelle sur papier, 32,5 x 39,6 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Marion Nicoll, *Summer Rain* (*Pluie d'été*), 1934, aquarelle sur papier, 22,5 x 31 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

En 1931, Marion rencontre James [Jim] McLaren Nicoll (1892-1986), un collègue peintre au Calgary Sketch Club (CSC). Ancien combattant de la Première Guerre mondiale ayant obtenu le grade de sergent et détenant une Médaille de bravoure, Jim s'intéresse à l'art et à la poésie. Après avoir reçu son diplôme de génie civil à l'Université de l'Alberta en 1924, il gagne sa vie comme arpenteur et ses compétences en dessin inspirent son esthétique naturaliste. Après de longues fiançailles, le couple se marie à Medicine Hat, en Alberta, en septembre 1940.

Jim Nicoll a dix-sept ans de plus que Marion. Leur relation devient sérieuse dès 1933 – et doit se vivre à distance, puisque son travail pour des compagnies pétrolières le conduit à travers le Canada tandis qu'elle demeure à Calgary. Son *Portrait of Marion* (*Portrait de Marion*), 1935, exprime son affection pour elle en tant que sa muse. Elle est représentée à l'âge de vingt-six ans, animée d'une paire d'yeux bruns perçants parfaitement conscients de sa présence à lui. L'œuvre dépeint ses pommettes profondément ombragées, ses sourcils épais et ses lèvres dessinées avec finesse.

Cette image flatteuse est en contradiction avec celle que Marion a d'elle-même à l'époque, alors qu'elle lutte pour être à l'aise dans son corps atypique de grande femme. De Turner Valley en Alberta, où elle fait des croquis à ce moment-là, elle écrit : « J'ai lamentablement régressé. Une femme est une pauvre chose faible – même une femme d'un mètre quatre-vingts […] Je viens de manger un repas stupéfiant avec la plus grande aisance. Vous cesserez probablement de m'aimer en voyant ma soi-disant silhouette[10]. » Elle mettra encore des années à se défaire de la déférence et des normes féminines qui ont façonné son identité de jeune fille au début de ses fréquentations avec Nicoll; c'est son parcours artistique qui la propulsera vers l'avant.





GAUCHE : Jim Nicoll, *Portrait of Marion* (*Portrait de Marion*), 1935, huile sur toile, 41,5 x 33,8 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Portrait de Jim Nicoll, v.1939-1942, photographie de source inconnue, Libraries and Cultural Resources Digital Collections, Université de Calgary.

En 1931, les professeurs de Marion, Leighton et Reginald Llewellyn Harvey, fondent l'Alberta Society of Artists (ASA) dont l'objectif est de favoriser et de promouvoir le développement des beaux-arts grâce à des communications entre les membres, la tenue d'expositions et la fondation de clubs. Marion est élue membre associée en 1936 et « demeure une simple associée jusqu'à la suppression de cette catégorie en 1954 »; en parallèle, ses homologues masculins ont reçu le statut de membre à part entière dès le début[11]. En réaction à ce genre de discrimination, elle se joint en 1935 au collectif Women Sketch Hunters of Alberta, qui regroupe une dizaine de femmes – dont Annora Brown et Ella May Walker (1892-1960) – exposant ensemble pour défier le contrôle masculin sur les expositions[12].

Elle jouit d'un regain de confiance en 1936, lorsque son œuvre *Mountain Water* (*Eau de montagne*), v.1936, est acceptée pour l'événement *Exhibition of Contemporary Canadian Painting* (Exposition de peinture canadienne contemporaine) de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC), qui circule en Afrique du Sud, en Australie, en Nouvelle-Zélande et à Hawaï[13]. Lorsque l'œuvre est présentée à Toronto dans le cadre de l'Exposition nationale canadienne de 1939, un critique la décrit comme « réussissant à procurer la sensation d'un torrent montagnard turbulent cascadant entre les rochers[14] ». Avec sa palette harmonieuse de tons terreux, ses coups de pinceau libres et sa composition en plan rapproché, ce tableau témoigne de l'évolution stylistique de l'artiste.



Marion Mackay, *Mountain Water* (*Eau de montagne*), v.1936, aquarelle sur papier, 34,8 x 39,6 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Depuis sa nomination en tant qu'enseignante au PITA en 1935, Marion donne des cours de design et d'artisanat, domaines dans lesquels son éducation formelle est limitée. Elle prend donc la décision, d'une manière pragmatique et afin de demeurer concurrentielle dans un milieu de travail masculin, d'aller étudier à la Central School of Arts and Crafts (aujourd'hui le Central Saint Martins), à Londres, en Angleterre, où elle renforce ses compétences en matière d'arts décoratifs et d'histoire de l'art. Le corps professoral inclut notamment le peintre et designer textile Bernard Adeney (1878-1966), le spécialiste allemand de la gravure Sir Sydney Carlyle Cockerell (1867-1962), la potière et artiste textile Dora Billington (1890-1968), ainsi que le peintre et designer du groupe Bloomsbury, Duncan Grant (1885-1978). Grâce au temps passé à la National

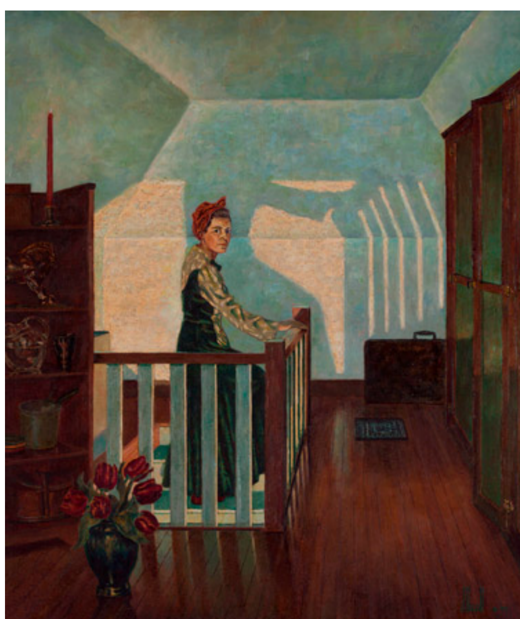
Gallery de Londres, au British Museum et à la Tate Gallery, ainsi qu'à ses voyages en Norvège, en Suède et au Danemark pour visiter des musées, Marion apprécie davantage les cultures internationales. Les carnets de croquis résultants de son séjour en Europe contiennent des dessins de poteries anciennes et des lieux qu'elle a visités.



GAUCHE : Page tirée du carnet de croquis nº 9 de Marion Nicoll, v.1937-1938, techniques mixtes sur papier, 23 x 30 cm, Archives du Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Page tirée du carnet de croquis nº 10 de Marion Nicoll, v.1937-1938, techniques mixtes sur papier, 23 x 30 cm, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

En décembre 1937, la mère de Marion meurt, mais son père l'encourage à rester à Londres pour terminer ses études. Elle remet les pieds au Canada le 18 juin 1938 et reprend l'enseignement au PITA dès l'automne. Grâce à ses nouvelles compétences, les programmes techniques s'enrichissent pour inclure la décoration des tissus, le batik, le cuir, l'impression en relief (taille d'épargne) et la sérigraphie. L'artiste reste en poste jusqu'à son mariage et, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), les six années suivantes s'avèrent difficiles.

Le fait de se marier et de devenir Marion Nicoll met un terme à ses revenus réguliers d'enseignante et à sa vie publique, ce qu'elle explique ainsi : « L'écrivaine se marie en 1940 et quitte l'école[15]. » En vigueur de manière généralisée dans le monde occidental, la loi qui dénie aux femmes mariées le droit au travail est une pratique discriminatoire qui explique probablement pourquoi elle quitte l'enseignement. Sans compter les mutations de Jim Nicoll dans l'Aviation royale canadienne (ARC), qui entraînent seize déménagements au cours des trois premières années de leur vie commune[16].





GAUCHE : Jim Nicoll, *Interior [Marion on Stairway]* (*Intérieur [Marion dans l'escalier]*), 1942, huile sur toile, 88,8 x 77 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Jim et Marion Nicoll à Calgary, v.1943-1944, photographie de source inconnue, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

Dans *Interior [Marion on Stairway]* (*Intérieur [Marion dans l'escalier]*), 1942, Jim Nicoll montre sa femme perchée au sommet d'une cage d'escalier, projetant sur le mur du fond une ombre menaçante, deux fois plus grande que nature. L'expression sombre qu'elle arbore suggère un mécontentement à l'égard de la vie domestique. Le couple continue toutefois d'adhérer à la même vision à l'égard de l'évolution artistique de Calgary, alors que Jim s'implique davantage au sein de l'ASA, en tant que rédacteur en chef de son magazine, *Highlights*, en 1942 et comme président en 1943. Ce n'est qu'en 1945, une fois le couple installé à Bowness, à l'ouest de Calgary, que Marion Nicoll déniche un poste en enseignement, cette fois au Central Alberta Sanitorium. Au cours de la décennie suivante, elle devient une pédagogue respectée et une experte en batik. À cette époque, elle est également la seule artiste en Alberta à pratiquer l'automatisme.

EXPÉRIMENTATION ET ENSEIGNEMENT

En 1946, Marion Nicoll est la seule enseignante féminine embauchée par la Banff School of Fine Arts pour son programme estival. Parmi les membres de la faculté figure Jock Macdonald (1897-1960), qui vient également d'être nommé directeur du Département des arts du Provincial Institute of Technology and Art (PITA). C'est probablement sous sa gouverne que Nicoll se joint à l'organisation en 1947, en tant qu'enseignante au sein de l'école des métiers. Ce poste est déterminant pour son travail des années 1950, au moment où elle se fait connaître pour ses cours de design, d'arts d'impression, d'arts textiles, de travail du cuir et de fabrication de bijoux. Elle est admirée partout au pays pour ses batiks, tandis que ses broches, ses pendentifs, ses boucles d'oreilles et ses bagues sont présentés au sein d'expositions itinérantes.

Nicoll et Macdonald n'ont travaillé ensemble que très brièvement. Vingt ans après l'exclusion de Maxwell Bates (1906-1980) et de William Stevenson (1905-1966) des expositions de la Calgary Art Association pour avoir présenté des peintures « trop modernes », Macdonald part « pour échapper à l'isolement de Calgary, au manque de compréhension de l'art en général et à l'environnement de l'école elle-même[17] ». Malgré sa décision de s'installer à Toronto en 1947, la courte période pendant laquelle il collabore avec Nicoll s'avère cruciale : il lui fait découvrir l'automatisme tel que pratiqué par les surréalistes européens, une méthode qu'il expérimente dans une aquarelle comme *Fish Playground* (*Terrain de jeu de poissons*), 1946.





GAUCHE : Sans titre (Programme d'été de la Banff School of Fine Arts), de gauche à droite, rangée du haut : A. Y. Jackson et Jock Macdonald; rangée du centre : George Pepper, James Dichmont, André Biéler, Murray MacDonald et Marion Nicoll; rangée du bas : Walter J. Phillips et H. G. Glyde, 1946, photographie de source inconnue, Archives du Glenbow Museum, Calgary.
DROITE : Jock Macdonald, *Fish Playground* (*Terrain de jeu pour poissons*), 1946, aquarelle sur papier, 32 x 39 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

La pratique automatique consiste à laisser s'exprimer la main, le crayon, le pinceau et la couleur sans préméditation. Nicoll est si enthousiaste qu'au cours des six années suivant cette collaboration, elle remplit des piles de carnets de croquis mesurant plus d'un mètre de haut. Les compositions intitulées *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), toutes deux de 1948, illustrent ses efforts. Pour ses œuvres automatiques, le processus créatif comporte deux étapes : se tourner vers l'intérieur, vers son imagination, puis matérialiser son imagerie en peinture ou en dessin. Elle explique qu'elle trouve l'expérience d'accéder à son monde intérieur, rempli de symboles et de souvenirs oubliés, si régénérante que, « en faire une [composition automatique], c'est comme faire une sieste de deux heures[18] ». Inspirée par les théories du psychologue moderne Carl Jung, Nicoll note ce qui suit dans ses réflexions sur l'automatisme :

> C'est une source intérieure que nous recueillons de l'extérieur et qui se trouve au niveau de notre inconscient; le dessin automatique la fait ressortir. Que toutes les impressions que nous avons des choses, à travers nos yeux, à travers nos sens, se rassemblent là et c'est… rien de ce que avons vu ou touché ou senti n'est perdu, tout est classé dans l'inconscient… J'ai fait des choses qui m'ont vraiment bouleversée… Violentes et bizarres; des hommes, des femmes ou des créatures avec des organes à la fois mâles et femelles; des oiseaux avec des langues longues et fourchues… J'ai représenté des souvenirs d'enfance que j'avais complètement oubliés[19].





GAUCHE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948, pinceau, plume, encre et aquarelle sur papier, 18,9 x 15,3 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948, aquarelle et encre sur papier, 30,1 x 22,6 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Après que Macdonald ait quitté l'Alberta, Nicoll pratique l'automatisme en solo, loin du mouvement des Automatistes de Montréal, qu'elle suit grâce aux revues d'art. Elle continue à lire la psychologie jungienne, notamment *Experiment in Depth: A Study in the Work of Jung, Eliot and Toynbee* (1955) de l'auteur britannique Percival William Martin. Ce dernier exhorte les individus à mener une vie équilibrée en s'engageant dans un processus de retrait (se tourner vers l'esprit et la foi) et de retour (vers le monde matériel et physique). Selon lui, l'équilibre englobe les relations entre le moi intérieur et le moi extérieur, l'individu et la société, l'éternité et le temps, ainsi que les sciences physiques et sociales[20]. Il appelle à une fraternité de l'humanité au lendemain du déploiement de la bombe atomique contre le Japon, en 1945.

Nicoll adopte *Experiment in Depth* comme outil d'« auto-analyse » et, lorsque cet ouvrage entre dans sa bibliothèque, elle est déjà aguerrie dans les trois étapes recommandées par Martin : pour ses paysages, elle s'est exercée à la communion avec la nature, et pour ses compositions automatiques, elle s'est exercée à étudier et à enregistrer ses rêves, puis à peindre et à dessiner à partir de l'inconscient[21]. Au milieu des années 1950, Nicoll consolide dans l'art le processus de visualisation des idées issues de son imagination intérieure, mais comme elle considère ses œuvres automatiques comme étant privées et non destinées à être exposées, son « retour » dans le monde extérieur en tant qu'abstractionniste publique n'aura lieu qu'en 1959[22].

Au lieu de soumettre ses œuvres abstraites à des expositions de peinture de société, Nicoll adopte une approche différente en intégrant de l'automatisme dans ses batiks, ses estampes et ses paysages, de même qu'en les rendant publics. À titre d'exemple, dans son batik *Fishes* (*Poissons*), 1955, exposé à la Coste House de Calgary en 1957, des créatures marines mythiques entourées de lignes sinueuses flottent dans l'espace[23]. En outre, ses foulards en batik sont portés par les collectionneurs et collectionneuses de son art[24]. Et pendant une année entière, l'estampe *Bird Pattern* (*Motif d'oiseau*), 1950, dérivée de l'une de ses œuvres automatiques, est présentée en couverture du magazine *Highlights*[25].

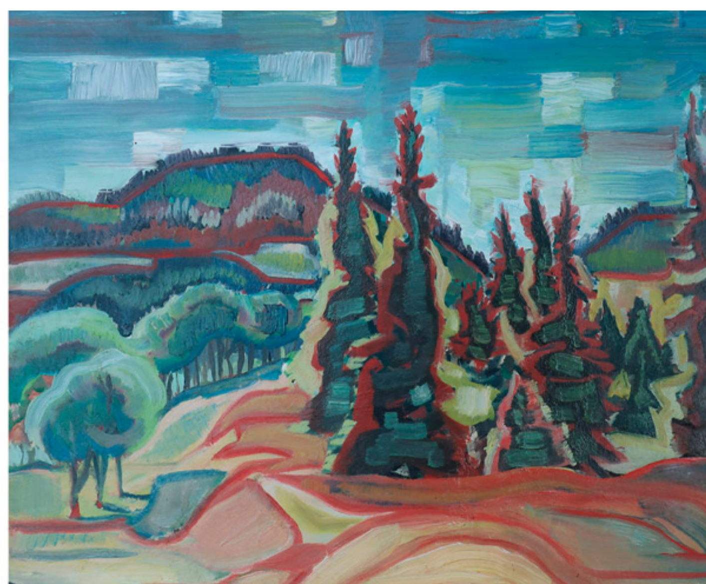




GAUCHE : Marion Nicoll, *Fishes* (*Poissons*), 1955, batik en soie, rayonne et velours, 157 x 94 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Marion Nicoll, *Zoomorphic Figure* (*Figure zoomorphique*), 1957, batik en soie et rayonne, 123,5 x 51,5 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

Les quelques paysages peints par Nicoll dans les années 1950 ne sont pas que de simples témoignages de la nature, mais plutôt des amplifications de l'humeur et de l'imagination. Dans *Badlands, Eladesor*, 1953, une volée d'oiseaux surgit d'un ciel sombre au-dessus d'un paysage désolé et asséché, comme un prélude au film d'Alfred Hitchcock, *Les Oiseaux* (1963). Le sombre *Graveyard and Hoodoos* (*Cimetière et cheminées de fées*), 1955, oppose la brièveté de la vie à la puissance des anciennes cheminées de fées naturelles, usées par le temps. *August Heat* (*Chaleur d'août*), 1957, évoque une journée torride où même les arbres, aux contours d'un jaune vibrant, semblent trembler sous l'effet de la chaleur accablante.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Badlands, Eladesor*, 1953, aquarelle sur papier écru, 35,6 x 44,2 cm, Glenbow Museum, Calgary.
DROITE : Marion Nicoll, *August Heat* (*Chaleur d'août*), 1957, huile sur panneau, 31,2 x 38,1 cm, collection privée, Mississauga.

NEW YORK ET EUROPE

De 1957 à 1959, Marion Nicoll effectue une transition capitale dans sa peinture, stimulée par sa participation, en 1957, aux Emma Lake Artists' Workshops, au nord de Saskatoon, en Saskatchewan. Cette année-là, l'artiste américain Will Barnet (1911-2012), qui travaille depuis 1934 à titre de graveur officiel de la Art Students League de New York, est engagé pour diriger la session. Nicoll s'attend à étudier l'estampe avec lui – car elle expérimente ce moyen d'expression à l'époque –, mais comme les fournitures nécessaires ne sont pas livrées, Barnet décide de changer d'axe pour se concentrer sur la peinture et il invite un modèle autochtone à poser pour le groupe. Sa façon d'approcher l'enseignement est inspirante pour Nicoll qui, plus tard, se souvient : « J'ai pris mon envol dès le premier jour[26]. »

Little Indian Girl (*Fillette indienne*), 1957-1958, montre la simplification des formes et des motifs, le choix pour des couleurs vives et l'expérimentation avec le contour noir opérés par Nicoll[27]. En comparaison à ses œuvres automatiques, la figure, maintenant point de départ, ajoute une troisième étape à ses abstractions : premièrement, observer le monde extérieur; deuxièmement, distiller et simplifier les images vues par l'imagination intérieure; troisièmement, peindre ces formes.

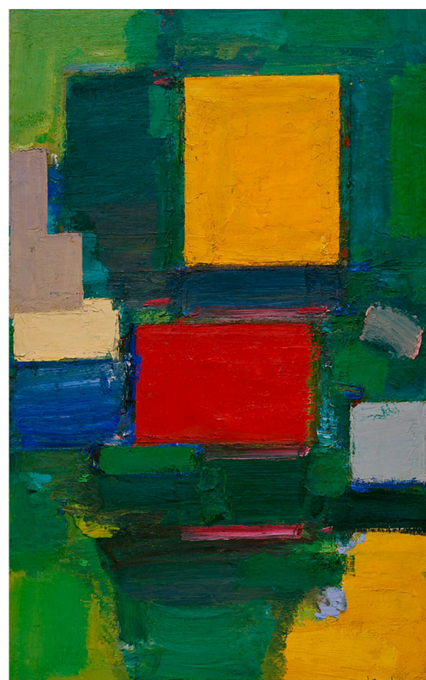


Marion Nicoll, *Little Indian Girl* (*Fillette indienne*), triptyque, 1957-1958, aquarelle sur papier, 45,2 x 80,1 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

À Emma Lake, sa peinture change à jamais et elle annonce à son mari : « Nous allons à New York et c'est tout[28]. » À l'été 1958, Nicoll prend un congé d'enseignement autofinancé du Provincial Institute of Technology and Art (PITA) et avec Jim Nicoll (maintenant à la retraite), elle part pour la Art Students League où elle continue de travailler auprès de Barnet. De deux ans son cadet, celui-ci est finalement, pour elle, plus un collègue et grand ami qu'un professeur.

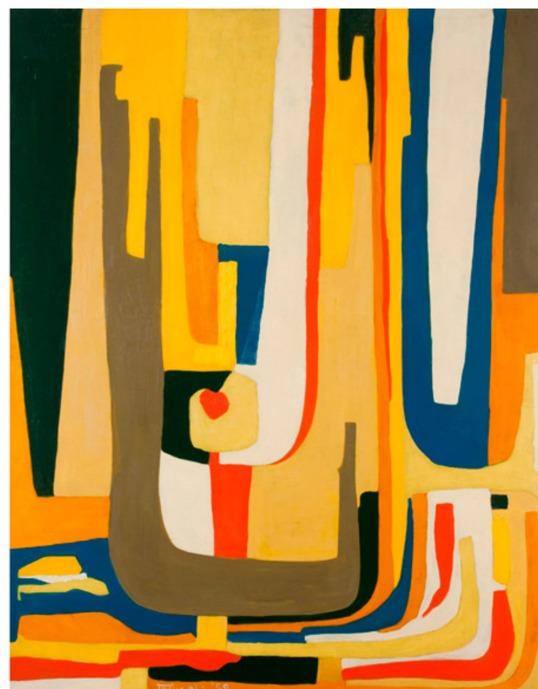
Par l'entremise de Barnet, Nicoll rencontre des personnages clés du monde artistique new-yorkais, comme Robert Beverly Hale, conservateur de la peinture et de la sculpture américaines au Metropolitan Museum of Art, et le légendaire

critique Clement Greenberg (1909-1994). Les Nicoll visitent des musées et des galeries commerciales, notamment le Metropolitan Museum, la Frick Collection et la Bertha Schaefer Gallery of Contemporary Art, et apprécient les peintures de Mark Rothko (1903-1970), Jackson Pollock (1912-1956) et Hans Hofmann (1880-1966).

GAUCHE : Mark Rothko, *N° 3/N° 13*, 1949, huile sur toile, 216,5 x 164,8 cm, Museum of Modern Art, New York. DROITE : Hans Hofmann, *The Gate* (*Le portail*), 1959-1960, huile sur toile, 190,5 x 123,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Deux des réponses de Nicoll au paysage urbain de New York, *East River*, 1958, et *The Beautiful City* (*La ville magnifique*), 1959, illustrent son passage du naturalisme à la peinture hard-edge pendant ses années à Manhattan. Si *East River* demeure régie par une perspective illusionniste, *La ville magnifique* est un champ plat ponctué de zones de couleurs et de formes nettement séparées où se confrontent lumière et obscurité; le sujet de l'œuvre n'est pas reconnaissable, même avec un titre. La transition stylistique est intense. À son amie artiste Janet Mitchell (1912-1998), elle écrit : « Tu sais que ma soif de peindre est insatiable – je vis une étrange période, où je pense, je ressens, je dors, je mange, je peins […] Je crois m'être débarrassée de ma tendance à être décorative – du moins dans la mesure où je la reconnais quand elle se manifeste. N'est-il pas singulier que ma formation soit devenue un obstacle à franchir avant de pouvoir peindre[29]? » Plus tard, elle décrit ses nouvelles œuvres comme des « abstractions classiques[30] ».

GAUCHE : Marion Nicoll, *East River*, 1958, aquarelle sur papier, 30 x 38 cm, collection privée, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *The Beautiful City* (*La ville magnifique*), 1959, huile sur toile, 92 x 71,5 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

La qualité de la peinture de Nicoll lui vaut trois offres d'enseignement, dont une à la Cooper Union for the Advancement of Science and Art. Lorsque le peintre Barnett Newman (1905-1970) l'encourage à rester à New York, elle écrit à Mitchell : « C'est merveilleux d'être considérée comme une peintre sérieuse. Calgary m'a bien malmenée[31]. » Malheureusement, Jim ne partage pas son enthousiasme pour la ville, elle le résume ainsi : « J'aime New York. Mon mari ne l'aime pas[32]. » Nicoll refuse les offres d'emploi, mais continue dans l'abstraction, tandis que le travail de Jim reste ancré dans le naturalisme. Même s'ils demeurent mariés pour la vie, à ce moment, leurs chemins artistiques se séparent pour de bon.

Dans son pays, la reconnaissance de ses pairs ne tarde pas à se manifester, après que Nicoll ait reçu la confirmation de l'obtention de sa première bourse du Conseil des arts du Canada. Ce coup de pouce pour l'été à venir diffère son retour immédiat en Alberta. Nicoll déclare : « Si je devais retourner à Calgary directement, à partir d'ici, au lieu d'avoir la splendeur de l'Italie devant moi, je me couperais la gorge et je saignerais abondamment jusqu'à Times Square[33]. » Il est alors temps de récupérer d'une année intense et de se familiariser avec le sud-ouest de l'Europe et ses artistes italiens et espagnols préférés : Giotto (1266/1267-1337), Cimabue (1240-1302), El Greco (v.1541-1614) et Francisco Goya (1746-1828)[34].



Marion Nicoll, *Ulysses Beach, Naxos IV* (*Plage Ulysse, Naxos IV*), 1959, huile sur panneau, 30,5 x 38,1 cm, collection privée.

En mai 1959, les Nicoll arrivent en Sicile. Marion réagit au climat méditerranéen et aux ruines architecturales anciennes de Giardini Naxos et de Taormina en produisant un nouvel ensemble d'œuvres. Elle se souvient de « la lave pourpre et profonde de l'Etna [le volcan]. […] Les seules personnes proches de nous sur la plage étaient les ouvriers du verger de citronniers. […] C'est un endroit magnifique, où l'on pouvait se laisser aller[35] ». La maison de leur propriétaire devient le point de départ de l'une des peintures les plus importantes de Nicoll, *Sicilia V: The House of Padrone* (*Sicile V : La maison du maître*), 1959, qui devient l'une de ses premières réussites dans la refonte de sa relation entre la couleur et la forme[36]. Elle offre l'explication suivante : « Pour moi, la couleur est une forme et une forme est une couleur – l'une exige l'autre[37]. »



Marion Nicoll, *Sicilia V: The House of Padrone* (*Sicile V : La maison du maître*), 1959, huile sur toile, 90 x 105,5 cm, Nickle Galleries, Université de Calgary.

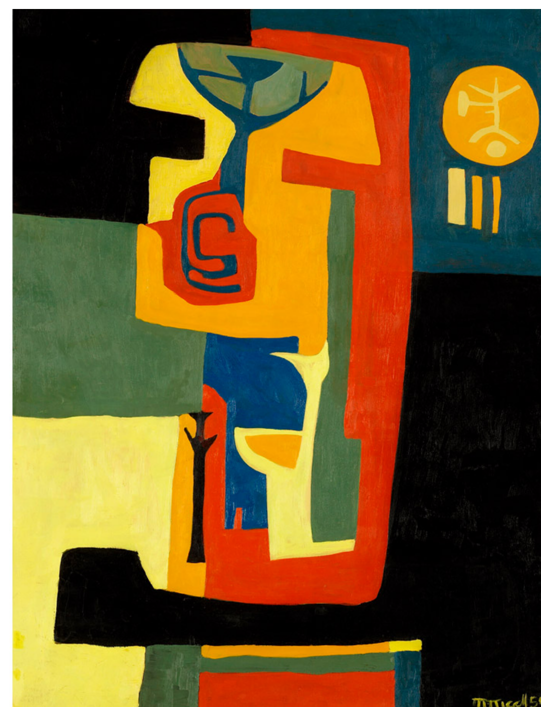
Nicoll a toujours été consciente de son environnement, lequel devient désormais le moteur de sa production abstraite. Durant le périple du couple en Italie, plus précisément à Rome, Marion commence à peindre *Rome I: The Shape of the Night* (*Rome I : La forme de la nuit*), 1960, une combinaison audacieuse de bleus et de roses irisés, équilibrée contre des plages de noir et de vert. Le couple passe du temps en Espagne et au Portugal avant son retour au Canada à la fin août 1959. Nicoll expédie ses œuvres européennes inachevées à Calgary et décrit son année d'absence comme « une année vitale dans [son] développement en tant que peintre[38] ».

RETOUR AU PAYS

En 1959, après plusieurs mois en Europe, Nicoll revient à Calgary animée d'une confiance renouvelée. Elle reprend l'enseignement au Alberta College of Art et, en décembre, elle inaugure une exposition individuelle regroupant vingt œuvres de ses séjours new yorkais et sicilien[39]. L'événement assoit officiellement sa réputation de peintre abstraite. On peut y voir des compositions telles *Thursday's Model* (*Le modèle de jeudi*), *Spring* (*Printemps*) et *La ville magnifique*, toutes trois de 1959. Au cours des années 1950,

l'abstraction est de plus en plus acceptée en Alberta, car un mois avant l'exposition de Nicoll, ses collègues enseignants Stanford Blodgett (1909-2006) et James Stanford Perrott (1917-2001) organisent une exposition d'art expressionniste[40].





GAUCHE : Marion Nicoll, *Thursday's Model* (*Le modèle de jeudi*), 12 mars 1959, huile sur toile, 92 x 51,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Marion Nicoll, *Spring* (*Printemps*), 1959, huile sur toile, 91,8 x 71,7 cm, Glenbow Museum, Calgary.

La réaction face à l'exposition de Nicoll est généralement positive. On souligne l'austérité, la clarté, l'économie de moyens et la « réalité purement esthétique » de son travail[41]. Parmi les femmes de son cercle, trois peintres ont embrassé la fantaisie et l'abstraction, Janet Mitchell (1912-1998), Helen Stadelbauer (1910-2006) et Ella May Walker. Cependant, contrairement à ses collègues, Nicoll ne revient jamais au naturalisme. Elle décrit son approche distincte en disant : « J'ai évolué à ma façon pour devenir une peintre aux arêtes nettes, sans dégradés, sans flou, sans couleurs vaseuses […] Je n'estompe pas les bords[42]. »

Après l'effervescence de la vie à New York, Nicoll hésite à regagner la ville conservatrice de Calgary. Néanmoins, sa ville natale lui inspire des tableaux tels que *The City on Sunday* (*La ville le dimanche*), 1960, *City Lights* (*Lumières de la ville*), 1962, *Bowness Road, 2 AM* (*Rue Bowness, 2 h du matin*), 1963, et la série Calgary (I–III), 1964-1966.

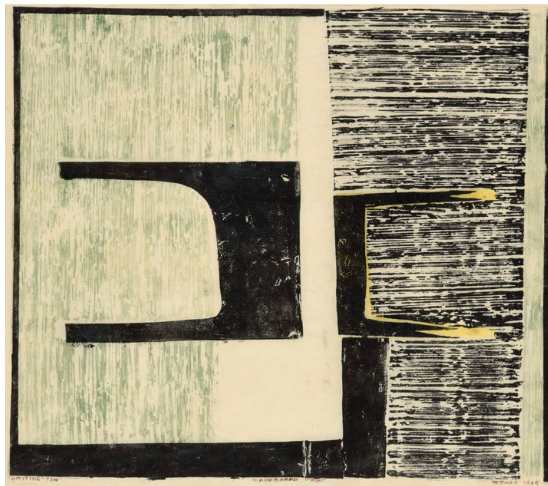


Marion Nicoll, *The City on Sunday* (*La ville le dimanche*), 1960, huile sur toile, 80,5 x 113,5 cm, Collection d'art public de la Ville de Calgary.

À cette époque, la très abondante production de Nicoll engendre une attention critique importante. Au cours de l'été 1962, Clement Greenberg lui rend visite dans le cadre de sa tournée artistique des Prairies canadiennes. Un an plus tard, dans un article du magazine *Canadian Art*[43], il associe « Nicoll [aux] meilleurs peintres à l'huile et à l'aquarelle originaires de Calgary ». En 1963, elle participe à la *5e Exposition biennale de la peinture canadienne 1963* de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC), où elle compte parmi les huit artistes féminines sur un total de soixante-dix-huit peintres[44]. L'exposition est d'abord inaugurée à Londres, en Angleterre, avant de faire le tour du Canada, du Québec jusqu'à la côte Ouest. Le commissaire de l'exposition, J. Russell Harper, rattache Nicoll aux principaux artistes expérimentaux travaillant dans les Prairies[45]. Elle profite ensuite d'une deuxième exposition individuelle tenue à Calgary[46].

Cette exposition solo, organisée par le Western Canadian Art Circuit, est présentée dans six villes en 1965 et 1966, ce qui a pour effet de consolider la réputation de Nicoll. En 1965, elle participe à la *Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965*, commissariée par William Townsend (1909-1973), ancien artiste de l'Ouest canadien et professeur à la Slade School of Art. L'événement, déterminant, confirme la place de Nicoll dans le canon de la grande peinture canadienne contemporaine.

En 1960, Nicoll renouvelle son intérêt pour l'estampe, et nombre de ses créations sont des prolongements de sa pratique picturale, comme *Waiting* (*Attente*), 1965. Ces estampes suscitent un intérêt supplémentaire lors d'expositions d'art graphique locales, territoriales et nationales, comme les expositions graphiques annuelles de Calgary (de 1963 à 1967), la *Centennial Exhibition of Western Printmakers* (Exposition du centenaire des graveurs occidentaux), en tournée dans treize villes (1967-1968) et l'exposition annuelle de la Société canadienne des arts graphiques (1968).





GAUCHE : Marion Nicoll, *Waiting* (*Attente*), 1965, collagraphie au carton sur papier, 45 x 50 cm, Collection d'art public de la Ville de Calgary. DROITE : Gerhard Doerrié, page couverture du catalogue d'exposition *Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965/Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965*, 1965.

La reconnaissance de Nicoll en Amérique du Nord et en Grande-Bretagne, grâce à des expositions et des publications, renforce considérablement son estime personnelle et lui permet d'évoluer en tant qu'artiste et individu, mais ce changement ne se produit pas du jour au lendemain. En 1953, elle se présente ainsi devant un critique : « La tenue d'hiver de cette artiste née à Calgary se compose d'un tablier-blouse rouge et or ceinturé de chaînes et orné d'un motif persan, d'une chemise verte en tartan et d'un pantalon de ski. Sa tête est couverte d'un béret français et ses pieds sont chaussés de hauts mocassins en peau de daim brodés par les Indiens de la réserve de Sarcee[47]. » En 1963, l'étudiant Pat Kemball (connu plus tard sous le nom de ManWoman [1938-2012]) se souvient ainsi d'elle : « Elle avait une coupe de cheveux au bol, portait d'amples *muumuus* [de grandes robes hawaïennes] et fumait des cigares; elle terrifiait les étudiants de première année[48]. » Le côté affectueux de Nicoll, dont l'union avec Jim Nicoll n'a pas engendré d'enfants, est marqué par son amour des animaux : à une époque, la maison de Bowness compte quatre chats et un chien.

Nicoll est l'amie très chère de nombreux artistes, dont Jock Macdonald, Janet Mitchell et Will Barnet, mais c'est loin des feux de la rampe, dans la création au sein de son atelier, qu'elle est la plus heureuse. Peinte par Jim lorsqu'elle était une jeune femme dans l'aquarelle *Solitaire*, date inconnue, Marion se révèle comme une personne capable de se divertir avec un jeu de cartes en solo, sans partenaire. Lui participant souvent à des conseils d'administration et à des jurys, il laisse à sa femme un temps précieux et une grande intimité pour créer[49]. Par ailleurs réticente à accepter des entretiens, elle affirme : « S'il n'en tenait qu'à moi, je ne parlerais même pas. Les mots sont si loin de ce qu'une personne essaie de peindre. Si vous pouviez décrire vos sentiments avec des mots, vous écririez au lieu de peindre[50]. »




GAUCHE : Jim et Marion Nicoll, date inconnue, photographie de source inconnue, gélatine argentique sur papier, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Jim Nicoll, *Solitaire*, date inconnue, aquarelle sur papier, 37,2 x 29,2 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Comme l'illustrent ces observations, au cours de ses dernières années, Nicoll se préoccupe de moins en moins de la façon dont les autres perçoivent son apparence et elle célèbre son genre avec esprit. À la fin des années 1960, il est clair qu'elle est une force artistique, sûre d'elle et bien dans sa peau, qui ne se soucie plus des normes de genre ayant autrefois régi son identité féminine. Si Nicoll avait pu bénéficier des écrits de la théoricienne Judith Butler, elle aurait sans doute été d'accord avec son concept évolutif de l'identité de genre : « Le corps n'est pas conçu comme un fait statique et accompli, mais comme un processus de vieillissement, un mode de devenir qui […] dépasse la norme, redéfinit la norme et nous fait voir que les réalités auxquelles nous pensions être confinés ne sont pas gravées dans la pierre[51]. »

RETRAITE ET HÉRITAGE

Dès son retour de New York en 1959, Nicoll aspire à se consacrer à plein temps à son art. Pour enfin réaliser cet objectif, elle démissionne de l'enseignement à l'Alberta College of Art, le 31 janvier 1966, à l'âge de cinquante-sept ans. Cette décision lui permet d'établir un nouveau calendrier de priorités et elle continue de recevoir des marques de reconnaissance. Cet hiver-là, sa belle-sœur lui offre des vacances à

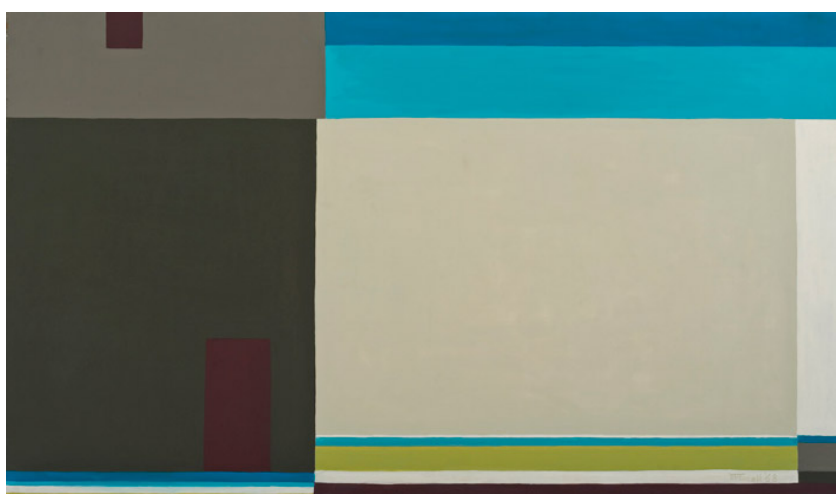



GAUCHE : Marion Nicoll, *La Paz-Empty Mission* (*La Paz – Mission vide*), 1967, épreuve de l'artiste 1/9, 1967, estampe en relief en couleur sur papier, 40,6 x 45,7 cm, collection privée, Calgary. DROITE : Carte postale d'une station balnéaire de La Paz, Mexique, v.1960.

La Paz, au Mexique, pour échapper au froid de l'hiver albertain qui perturbe tant sa polyarthrite rhumatoïde.

C'est au Mexique que Nicoll apprend la nouvelle d'un deuxième appui de la part du Conseil des arts du Canada, il s'agit cette fois d'une bourse pour les artistes aînés. Elle écrit à son agent de liaison : « J'étais allongée comme un gros crapaud, sur une chaise longue dans le patio du jardin de l'hôtel Guaycura, sous un arbre primavera sans feuilles, avec ses nuages de fleurs roses, et bourdonnant de gros bourdons noirs. Je l'ai lu deux fois puis j'ai déclaré : "Jésus, une margarita s'il vous plaît"[52]. »

Elle rentre à Calgary à la mi-mars. Cette année-là, elle renonce au lourd calendrier d'expositions maintenu jusqu'alors pour privilégier la création de nouvelles œuvres. À la fin d'octobre, elle effectue un voyage de six semaines à Ottawa, Montréal et Toronto afin de rencontrer des marchands et des spécialistes en conservation, et commencer à planifier de nouvelles expositions. Entre 1966 et 1968, elle termine la série Calgary, développe les séries Guaycura (I-II) et Runes (I-II) en plus de créer des tableaux individuels, comme *Prairie Farm* (*Ferme des Prairies*), 1968.




GAUCHE : Marion Nicoll, *Prairie Farm* (*Ferme des Prairies*), 1968, acrylique sur toile, 92,3 x 157,6 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg. DROITE : Marion Nicoll, *Northern Nesting Grounds* (*Lieux de nidification nordiques*), 1964, estampe à l'argile, 35,6 x 44,9 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Dans ses œuvres tardives, Nicoll envisage des géométries encore plus strictes et minimales. Son inclusion dans le monumental ouvrage *Painting in Canada: A History* de J. Russell Harper, en 1966, confirme sa place dans le canon émergent de l'histoire de l'art canadien[53]. Le Mexique fournit la matière première pour ses estampes et ses peintures des séries Guaycura et La Paz, tandis que *January '68* (*Janvier '68*), 1968, est intégrée à la dernière édition de l'Exposition biennale de la peinture canadienne de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC). Elle connaît également des succès commerciaux auprès du galeriste Henry Bonli à Toronto en 1967 et de la Vincent Price Gallery à Chicago en 1968. Six estampes, dont *Northern Nesting Grounds* (*Lieux de nidification nordiques*), 1964, sont présentées dans les expositions rétrospectives *Directions in Western Canadian Printmaking* (Orientations de l'estampe de l'Ouest canadien) – Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1968 – et *Canadian Printmakers Showcase* (Exposition de gravures canadiennes) – Université Carleton, 1969.


GAUCHE : Marion Nicoll, *Calgary III, 4 AM* (*Calgary III, 4 h du matin*), 1966, huile sur toile, 114,3 x 137,2 cm, Nickle Galleries, Université de Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *End of Summer* (*Fin d'été*), 1963, huile sur lin, 137 x 114,3 cm, collection privée, Calgary.

Il est révélateur que Nicoll ait décidé de fonder sa carrière d'artiste abstraite sur ses peintures hard-edge à l'huile et à l'acrylique – plutôt que sur ses aquarelles automatiques, qu'elle considérait en grande partie comme une pratique privée. Sa préoccupation à l'égard du temps, dont témoigne le titrage stratégique de ses œuvres, vise à souligner le rôle vital que joue la nature dans le maintien d'une vie équilibrée portée par la foi et l'humanité dans un monde troublé. Les titres de *Calgary III, 4 AM* (*Calgary III, 4 h du matin*), 1966, *La ville le dimanche*, 1960, *Printemps*, 1959, et *End of Summer* (*Fin d'été*), 1963, révèlent des heures précises, des jours de la semaine, des saisons et des phénomènes éphémères. Le triptyque *Journey to the Mountains: Approach, the Mountains, Return* (*Voyage dans les montagnes : Approche, Les montagnes, Retour*), 1968-1969, exprime le temps de manière séquentielle à travers le voyage. Dans l'œuvre en quatre panneaux *One Year* (*Une année*), 1971, Nicoll dresse le bilan d'une année complète.

Nicoll travaille malgré la progression de son arthrite qui s'apparente à une course contre la montre. Les œuvres produites au cours de sa dernière décennie révèlent une vie d'ordre et de calme intérieurs, distillée à partir d'un monde extérieur dans lequel elle a toujours trouvé de la beauté, bien qu'elle ait vécu pendant deux guerres mondiales et dans une ère nucléaire de progrès scientifiques pratiquement incontrôlés, presque au péril de l'humanité. Sa dernière œuvre majeure, *Une année*, 1971, lui rappelle le cycle de la vie tandis qu'elle met fin à ses activités de peintre la même année, incapable de rester debout devant son chevalet. Elle n'a alors que soixante-trois ans et vient tout juste de trouver la voix qu'elle a si longtemps cherchée.

Le dernier projet de Nicoll est son héritage créatif. En 1972, elle organise une exposition rétrospective commerciale de trente-six estampes retraçant sa pratique de l'estampe abstraite de 1960 à 1972[54]. Avec son mari, elle prévoit que l'Alberta Art Foundation sera leur ayant droit. Sa première rétrospective présentée par un musée d'art public en 1975, composée d'œuvres majeures telles que *Rome I : La forme de la nuit*, 1960, *Ancient Wall* (*Mur ancien*), 1962, et *Rue Bowness, 2 h du matin*, 1963, a été organisée par deux de ses anciens élèves, John Hall (né en 1943) et Ron Moppett (né en 1945), ce qui témoigne de son impact indéniable sur les jeunes artistes[55].



Marion Nicoll, *Rome I: The Shape of the Night* (*Rome I : La forme de la nuit*), 1960, huile sur toile, 71,3 x 97,1 cm, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve-et-Labrador, The Rooms, St. John's.

En 1977, Nicoll devient la première femme artiste des Prairies à devenir membre de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), un événement qui coïncide avec la publication de la première étude monographique sur sa vie et son œuvre, écrite par J. Brooks Joyner. L'historique de ses expositions compte trois événements de couple, avec son mari, dans lesquels sa pratique éclipse largement celle de Jim Nicoll[56]. Elle reçoit sa dernière récompense en 1984 : l'Alberta Achievement Award, catégorie Excellence, pour sa contribution exceptionnelle à l'art. Le 6 mars 1985, elle meurt des suites d'une crise cardiaque au Bethany Care Centre, à l'âge de soixante-quinze ans. Elle laisse derrière elle Jim, qui meurt l'hiver suivant.

On se souvient de Marion Nicoll pour sa vision avant-gardiste du modernisme dans l'Ouest canadien, et comme l'une des femmes artistes et pédagogues les plus importantes de sa génération. Elle a mené une vie qui lui a donné une détermination intérieure, tant comme personne que comme artiste, une vie finalement vécue dans l'équilibre après un long parcours féministe aux routes inégales, à chaque tournant. Sa connaissance et sa compréhension remarquables de la théorie des couleurs ont engendré un puissant corpus d'œuvres abstraites qui continuent de séduire l'œil, de le nourrir et de le mettre au défi. La professeure émérite de l'Université des arts de l'Alberta et historienne des métiers d'art, Jennifer Salahub, observe à juste titre que « nous assistons à des progrès remarquables nous permettant de situer la pratique de Nicoll dans un contexte social et culturel canadien plus large », mais l'artiste mérite néanmoins sa place dans l'histoire de l'abstraction, du design et de

l'éducation artistique, au-delà des frontières canadiennes[57]. Même si Nicoll a travaillé dans l'isolement à Calgary, la ville lui donne sa place dans le canon de l'art canadien de même qu'elle entretient son héritage durable. Les œuvres de Nicoll, toutes disciplines confondues, continuent d'être convoitées de nos jours par des collectionneurs et des collectionneuses relevant tant du privé que du public.



Marion Nicoll, date inconnue, photographie de source inconnue, gélatine argentique sur papier, 40 x 58,2 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

ŒUVRES PHARES

Marion Nicoll a mené sa vie telle une femme artiste définissant sa voix propre dans un monde de l'art à dominance masculine. Ses débuts de carrière, à la fin de 1920 et dans les années 1930, sont marqués par la peinture de scènes naturalistes combinée à l'enseignement du design et de l'artisanat. Dans les années 1940 et 1950, elle est reconnue pour ses batiks tout en expérimentant l'automatisme en privé. En 1959, elle fait le grand saut vers l'abstraction hard-edge, ce qui l'amène, au début des années 1960, à s'imposer comme l'une des plus grandes peintres au pays, tout genre confondu.

PORTRAIT DE FLORENCE MACKAY 1937



Marion Mackay, *Portrait of Florence Mackay* (*Portrait de Florence Mackay*), 1937
Aquarelle et crayon sur papier, 36,5 x 33,8 cm
Alberta Foundation for the Arts, Edmonton

Marion Nicoll a peint très peu de portraits et la plupart d'entre eux sont des œuvres de jeunesse représentant sa famille et ses amis[1]. Cette image de Florence Mackay, la mère de l'artiste, démontre les compétences et le raffinement de Nicoll dans la création d'une ressemblance sensible. L'artiste fait

tendrement glisser ombre et lumière sur les pommettes, le nez et le front de Florence pour lui conférer émotion et réalisme dans une composition la suggérant en pleine réflexion. La palette harmonieuse sépia teintée de rouges et de bruns terreux place le projecteur sur le sujet, et non la couleur. Peinte alors que Nicoll a vingt-huit ans, cette aquarelle témoigne de la maîtrise technique qu'elle considérait essentielle à l'expression artistique personnelle.

Les aptitudes de Nicoll se sont principalement développées grâce à ses études à l'Ontario College of Art (OCA, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) de Toronto (1927-1929). Elle y étudie auprès d'Arthur Lismer (1885-1969) et de John Alfsen (1902-1971), tous deux ayant suivi le programme rigoureux de dessin d'après modèle vivant et plâtre de l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers en Belgique. « J'ai accepté sans conteste la formation académique[2] », se souvient Nicoll en notant son affinité naturelle pour le style. « C'était de la tarte et n'exigeait pas d'effort[3]. »



John Alfsen, *Female Nude Seated, Backview* (*Femme nue assise, vue de dos*), date inconnue, crayon Conté sur papier, 54,6 x 40,6 cm, Seneca College, Toronto.

À l'automne 1937, l'année où ce portrait a été peint, Nicoll prend un congé de son poste d'enseignante au Provincial Institute of Technology and Art (PITA) pour suivre une formation d'appoint en arts décoratifs et en histoire de l'art. Elle passe huit mois à la Central School of Arts and Crafts, à Londres en Angleterre; alors qu'elle y est seule, sans amis ni famille, sa mère meurt. Son père l'encourage à terminer ses études avant de revenir à Calgary, en juin 1938. On ne sait pas exactement quand cette œuvre a été peinte en 1937 – soit avant son départ pour l'Angleterre ou pendant son séjour. Il s'agit peut-être alors d'un portrait commémoratif, mais quoi qu'il en soit, c'est le seul portrait connu que l'artiste ait fait de sa mère.

Mère protectrice de son seul enfant survivant, Florence Mackay fait probablement partie des quelques femmes ayant exercé une influence dans la vie de Nicoll[4]. Dans sa jeunesse, Florence a enseigné quelque temps avant de se consacrer au mariage et à la vie de femme au foyer, et son expérience des activités publiques s'en est trouvée limitée[5]. Nicoll s'est quant à elle mariée en 1940 sans jamais avoir d'enfants. Elle a plutôt privilégié sa carrière d'artiste et de pédagogue. Même si Marion a emprunté une voie différente de celle de sa mère, il est révélateur qu'elle ait choisi d'immortaliser Florence en pleine réflexion, ce qui suggère un lien d'affection et de respect entre les deux femmes.

CHINOOK 1945



Marion Nicoll, *Chinook*, 1945
Tempera sur panneau, 37 x 58 cm
Nickle Galleries, Université de Calgary

Dans le style naturaliste qui marque les premières années de sa carrière, cette peinture de Marion Nicoll représente un sujet qu'elle connaît bien pour avoir grandi en Alberta : le vent chaud et sec connu sous le nom de chinook. Un arc proéminent de violets et de gris tracé dans le quart supérieur de la composition illustre l'effet atmosphérique causé par les courants d'air chauds et humides provenant du Pacifique, qui soufflent, se réchauffent et s'assèchent dans les contreforts des Rocheuses. La lumière jaune qui domine la scène évoque la chaude température du chinook, un jour de fin d'été après la récolte. On entre dans la composition par les rangées de plants lumineux du premier plan, qui attirent l'œil et le mènent vers le centre du tableau, où l'un des chevaux est rendu en relief contre la meule de foin vivement éclairée par le soleil. Le regard s'arrête enfin sur le ciel irradiant à l'arrière-plan. *Chinook* est l'une des rares œuvres connues que Nicoll réalise à la tempera; ce choix de matière au détriment de l'aquarelle est significatif, car la peinture opaque plus épaisse enrichit les couleurs et la luminosité de la scène[1].

Nicoll fait souvent des esquisses en plein air dans les contreforts de l'Alberta. Ses dessins préliminaires pour *Chinook* révèlent le soin avec lequel elle organise sa composition[2]. Le plus simple des plans montre une configuration circulaire entre deux chevaux qui broutent paisiblement dans le coin inférieur gauche, leur crinière flottant au vent. Les poteaux de clôture verticaux dominent le côté droit. La deuxième esquisse, se rapprochant davantage du tableau fini, porte une attention soutenue à l'arc du chinook et aux motifs verticaux formés par les traverses et les poteaux de la clôture. Le tableau définitif rassemble les idées de ces esquisses, mais avec un cheval supplémentaire créant un point focal plus fort au milieu du champ.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Chinook*, 1943, crayon sur papier, 37 x 50 cm, Nickle Galleries, Université de Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled* (*Sans titre*), 1950, crayon sur papier, 37 x 50 cm, Nickle Galleries, Université de Calgary.

Tout au long de sa pratique, elle reste très consciente des effets atmosphériques changeants au fil des saisons, des mois et des jours de l'année. Ces thèmes influencent ses peintures abstraites ultérieures, notamment la série Chinook (I-IV), 1963-1966. Cette œuvre est également l'une des premières à arborer sa signature distinctive, « M. Nicoll », qu'elle utilisera pour le reste de sa carrière. Cette identité neutre lui permet de rester anonyme sur les formulaires de candidature aux expositions, à une époque où la plupart sont jugées par des artistes masculins.

SANS TITRE [DESSIN AUTOMATIQUE] 1948



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948
Aquarelle sur papier, 30 x 22,5 cm
Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton

Cette aquarelle, peinte le 21 novembre 1948 à 11 heures, montre l'énergie vigoureuse déployée par Marion Nicoll dans la création automatique. Elle manie le pinceau avec vivacité et applique des lavis colorés et fluides qui dessinent une série de traits rapprochés, parfois entrecroisés, et des formes biomorphiques telles des amibes. L'image n'a ni début ni fin et n'a pas de signification ou de symbolisme intentionnel. L'aquarelle semble la matière la plus appropriée au procédé, car la dilution de la peinture en fines couches ouvre la composition à l'influence du hasard, une pratique fondamentale de l'automatisme. Le fait que Nicoll ait signé et daté l'image de forme carrée, occupant les deux tiers supérieurs de la feuille, et qu'elle l'ait fermement bordée d'un trait noir suggère qu'elle était satisfaite du résultat. Son annotation du temps de manière aussi précise témoigne de la constance avec laquelle elle crée des œuvres automatiques – tel qu'est décrit cet ensemble d'œuvres – à cette époque de sa vie, notant même l'heure de la journée à laquelle elle peint.

Après deux décennies d'insatisfaction quant à l'orientation de son travail paysagiste, Nicoll s'éloigne du naturalisme, mais son engagement envers son environnement demeure constant sa vie durant. En 1946, son collègue Jock Macdonald (1897-1960) l'initie à l'automatisme alors que les deux artistes enseignent dans le cadre du programme d'été de la Banff School of Fine Arts en Alberta. Ce dernier a produit un grand nombre d'aquarelles automatiques, dont *Orange Bird* (*Oiseau orange*) and *Fish Playground* (*Terrain de jeu pour poissons*), toutes deux de 1946.



Jock Macdonald, *Orange Bird* (*Oiseau orange*), 1946, aquarelle sur papier, marouflé, 18,5 x 26,4 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Travailler automatiquement consiste à travailler intuitivement d'après ses pensées intérieures en laissant le pinceau ou le crayon bouger librement, sans se référer au monde extérieur. Nicoll explique : « Prendre un crayon, être dans un endroit calme, poser le crayon sur le papier et rester assis jusqu'à ce que la main bouge d'elle-même. Faire cela tous les jours… et continuer à le faire. Cela se produit sans aucun effort[1]. » Nicoll adopte les théories du psychologue moderne Carl Jung selon qui l'inconscient retient toutes les expériences vécues et qu'il est possible de se les remémorer grâce à une profonde réflexion. Elle se souvient : « On n'oublie rien de ce que l'on a appris ou éprouvé[2]. » En ouvrant une voie vers l'inconscient, la pratique de l'automatisme permet à Nicoll d'accéder à son monde intérieur empli de fantaisie et d'imagination[3].

Les œuvres automatiques que Nicoll crée à l'aquarelle, à l'encre et au crayon dans ses carnets de croquis sont pour elle des exercices privés. Suivant ses premières expériences de la fin des années 1940, elle continue d'en produire pendant le reste de sa carrière, réalisant des dizaines de dessins, et avouant à son amie artiste Janet Mitchell (1912-1998) : le processus « se compare à une profonde méditation pour moi[4] ». Plus tard, elle déclare : « Je suis absolument convaincue que c'est l'apprentissage du dessin automatique qui m'a lancée comme peintre abstraite[5]. »

BATIK V.1950



Marion Nicoll, *Batik*, v.1950
Colorant azoïque sur soie, 100 x 92,5 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

C'est lorsqu'elle étudie à l'Ontario College of Art (OCA, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) de Toronto que Marion Nicoll s'initie au procédé du batik, qui consiste à peindre sur de la soie, ou un autre tissus, avec de la cire[1]. Cette œuvre sans titre est exemplaire de la pratique de l'automatisme dans la création

de batiks chez Nicoll, qui représente des sujets fantaisistes et autres formes organiques et linéaires libres. Un personnage dansant domine la composition; il donne à penser à un clown arborant chaussures de fantaisie et pantalon bouffant, dont le corps est surmonté d'une tête d'oiseau couronnée d'un chapeau tubulaire. Cet élément représentationnel est placé sur un fond composé de lignes verticales répétitives, semblables à des cordes, qui s'étendent pour former un motif horizontal. Le pantalon de la figure est orné de motifs ovoïdes et circulaires qui invitent à des interprétations allant des coquillages aux bulles en passant par les étoiles.

Après avoir appris les rudiments du travail sur tissu à Toronto, Nicoll continue de développer ses compétences en suivant des cours, en 1937-1938, auprès des artistes céramistes et textiles Dora Billington (1890-1968) et Duncan Grant (1885-1978) à la Central School of Arts and Crafts de Londres, en Angleterre. Lorsqu'elle retourne à Calgary en juin 1938, en pleine dépression économique, ses batiks deviennent une source de revenus, alors qu'elle vend des foulards par l'intermédiaire d'un marchand local. Dans ses cours de textile au Provincial Institute of Technology and Art (PITA), Nicoll enseigne également la méthode javanaise ancienne de batik préchrétienne, jusqu'à sa retraite en 1966. Elle explique que ses batiks peuvent servir de « tapisseries, de décorations murales, de foulards, de rideaux, de portraits et de chemins de table[2] ». Elle les expose comme des œuvres d'art abouties et les considère avec autant d'importance que son travail pictural.





GAUCHE : Duncan Grant, *West Wind* (*Vent d'ouest*), 1932, tissu d'ameublement en rayonne et coton sérigraphié, 375,9 x 121,9 cm, Victoria and Albert Museum, Londres. DROITE : Jock Macdonald, *Batik*, 1951, colorant azoïque sur coton, 95,5 x 96,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Nicoll a été largement admirée dans tout le Canada pour son travail du batik, et ce, en partie grâce au soutien du gouvernement de l'Alberta qui a assuré la publication de son manuel pratique *Batik* (1953). Par ses œuvres, elle gagne aussi le respect de son collègue et ami Jock Macdonald (1897-1960) qui lui demande de lui montrer comment les fabriquer à l'été 1951. Jennifer Salahub, spécialiste d'arts décoratifs et d'artisanat, observe à juste titre que cet événement concrétise « un moment d'enseignement réciproque » puisque c'est Macdonald qui l'a initié à l'automatisme quelques années auparavant[3].

Macdonald a tant d'estime pour cette production de Nicoll que *Batik* se retrouvera dans sa collection personnelle et celle de son épouse, Barbara Macdonald. Cette histoire et cette filiation remettent en question le récit voulant que l'évolution artistique de Nicoll repose sur une lignée d'influences masculines. Loin de là, l'artiste a plutôt transmis ses connaissances à des dizaines d'artistes et d'élèves tout en ressuscitant une pratique considérée comme secondaire dans l'art contemporain de son temps dominé par la peinture et la sculpture.

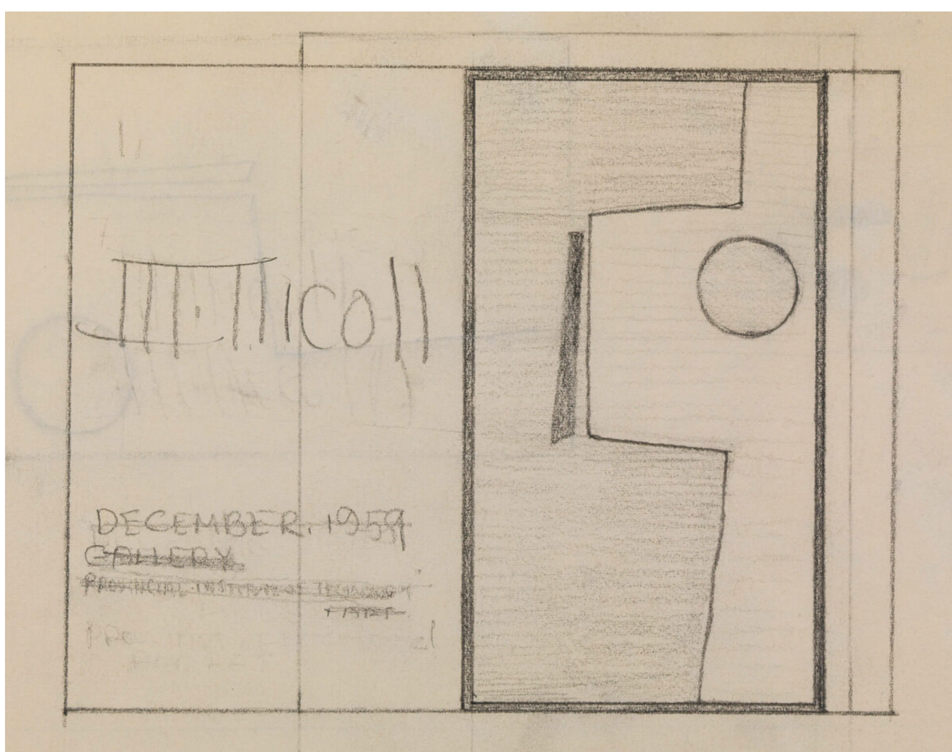
LE MODÈLE DE JEUDI 1959

Marion Nicoll, *Thursday's Model* (*Le modèle de jeudi*), 12 mars 1959
Huile sur toile, 92 x 51,1 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Le modèle de jeudi est formé de seulement quatre couleurs : deux grandes zones de formes rouges et blanches, et deux plus petites, un cercle jaune et un fin rectangle noir. Dans ce tableau, Marion Nicoll réduit le monde observable à sa plus simple expression. De septembre 1958 à avril 1959, alors qu'elle étudie à la Art Students League de New York, la technique de Nicoll évolue de l'automatisme à l'abstraction hard-edge. Dans *Le modèle de jeudi*, créé le 12 mars 1959 pendant l'un de ses derniers cours de l'année scolaire, elle parvient à réaliser un plan d'image en aplat, sans profondeur spatiale, en créant un champ visuel dominé par la couleur et la forme.

Son coup de pinceau est très contrôlé dans *Le modèle de jeudi* pour créer des formes et des plages de couleur distinctes, aux arêtes nettes – ce qui constitue un important écart par rapport à ses précédents paysages à l'huile, aux formes entremêlées au sein de compositions texturées. L'objectif est plutôt ici de rendre les coups de pinceau presque invisibles à l'œil : Nicoll appuie donc le pinceau à plat contre la surface à peindre. Aux antipodes de l'approche empruntée pour ses premières peintures de figures et ses portraits, ce processus ne considère le sujet que comme un point de départ dans sa recherche d'un vocabulaire moderne qu'elle appellera plus tard « abstractions classiques[1] ». Il s'agit d'une importante transition vers une nouvelle méthode, nourrie par les expériences vitales de son séjour à New York. Elle a l'occasion d'y poursuivre ses études auprès de Will Barnet (1911-2012) et de voir, en personne, des œuvres de Mark Rothko (1903-1970) et d'Hans Hofmann (1880-1966).

Le modèle de jeudi occupe une place importante dans la carrière de Nicoll, car elle figure parmi les vingt œuvres formant sa première exposition individuelle, titrée *M.Nicoll '59* et inaugurée le 7 décembre 1959 au Provincial Institute of Technology and Art (PITA), à Calgary, après son année passée à New York et en Europe. Un dessin préliminaire des Archives du Glenbow Museum confirme que Nicoll a conçu sa propre brochure pour accompagner l'exposition et que *Le modèle de jeudi* a servi d'image de couverture représentant sa nouvelle production. L'exposition lui vaut des commentaires positifs de la part de critiques locaux, qui soulignent l'austérité de ses moyens et la netteté de ses formes.



Marion Nicoll, Esquisse sans titre pour la brochure *M.Nicoll '59*, v.1959, mine de plomb sur papier, 16 x 24 cm, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

Le fait de présenter une exposition individuelle dans sa ville natale est déjà un honneur et une réussite importante, mais l'événement suscite suffisamment d'intérêt pour entraîner sa présentation inédite dans deux autres lieux à proximité en 1960 : à l'hôtel de ville de Bowness, dans le quartier de Nicoll, et

au Calgary Allied Arts Centre, dans le centre-ville[2]. Cette exposition constitue la première expérience du public de Calgary avec le style international de la peinture hard-edge, qui fonde une grande partie de la réputation de Nicoll par la suite. Ses tableaux abstraits ne sont plus des exercices privés d'atelier, comme l'avaient été ses œuvres automatiques; désormais, ses compositions hard-edge représentent sa voix en tant qu'artiste.

Dans le couple de Nicoll, cependant, le soutien envers sa nouvelle orientation picturale n'est que partiel. Agissant comme porte-parole lors de son exposition à Bowness, son mari et collègue artiste Jim Nicoll (1892-1986) fait la remarque suivante : « Le grand public, conditionné à la peinture naturaliste […], est à juste titre déconcerté, voire irrité, par les écoles de peinture abstraite qui prévalent actuellement. Il est nécessaire de s'efforcer, sans préjugés, de rencontrer l'artiste moderne à mi-chemin et d'essayer de comprendre ses idées et sa vision artistique[3]. » Malgré la réticence de son mari envers l'abstraction, Nicoll se lance dans sa décennie de peinture la plus productive. Comme elle l'a fait avec Jock Macdonald (1897-1960), elle se tourne vers des collègues artistes qui la soutiennent, dont Barnet. Dans un nouvel élan, Nicoll ne revient pas en arrière. Elle tourne ensuite son attention vers son environnement immédiat : les contreforts et les prairies de l'Alberta.

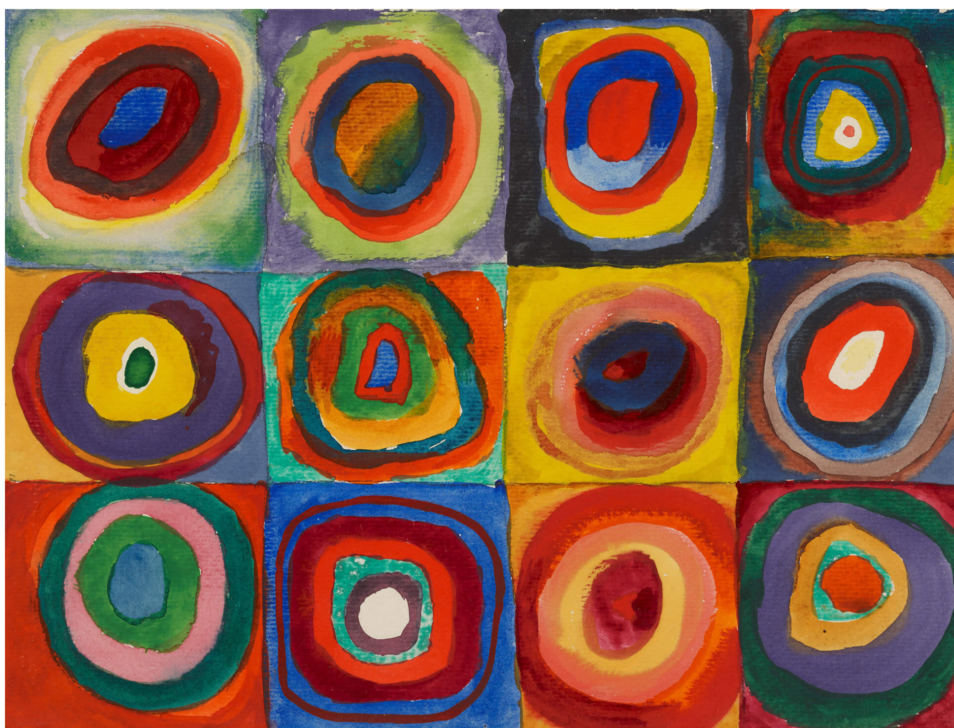
ALBERTA IV : MATIN D'HIVER 1961



Marion Nicoll, *Alberta IV: Winter Morning* (*Alberta IV : Matin d'hiver*), 1961
Huile sur toile, 99 x 116,8 cm
Collection privée, Calgary

Peint à Calgary après son retour de New York et d'Europe, le tableau *Alberta IV : Matin d'hiver* est l'une des premières interprétations du paysage de l'Alberta dans le nouveau vocabulaire abstrait de Marion Nicoll. Bien que son point de départ demeure le monde observable, ses nouvelles œuvres ne ressemblent en rien aux paysages naturalistes qu'elle peignait auparavant. Son titre nous renseigne sur le moment où elle a été inspirée : une froide journée d'hiver où le soleil du petit matin offre une chaleur éphémère. Ce jeu complexe et audacieux de couleurs primaires et secondaires (rouge, bleu et jaune contre vert, orange et violet) permet d'équilibrer les effets chauds et froids tout en créant une planéité totale.

Les choix de Nicoll sont mûrement réfléchis. Elle est extrêmement habile et instruite en matière de théorie des couleurs, y compris leurs effets symboliques et émotionnels potentiels. Ses connaissances sont façonnées par les théories modernes, depuis les mécanismes psychologiques de la couleur, auxquels adhère Wassily Kandinsky (1866-1944), jusqu'aux analyses de la valeur, de la teinte et de la saturation soutenues par Albert H. Munsell (1858-1918). Nicoll explique que « le jaune est la couleur la plus facile à voir, le rouge vient ensuite, le bleu est flou… le jaune attire l'attention, le rouge envoie un signal… le rouge et le jaune se concentrent à l'intérieur de l'œil… et le bleu à l'extérieur de l'œil, ce qui lui donne un aspect confus[1] ».



Wassily Kandinsky, *Farbstudie – Quadrate mit konzentrischen Ringen* (*Étude de couleurs – carrés avec cercles concentriques*), 1913, aquarelle, gouache et craie sur papier, 23,9 x 31,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich.

Se remémorant aussi ce qu'elle a appris de son professeur Alfred Crocker Leighton (1900-1965), elle se souvient : « Nous devions obtenir chaque degré possible de clair/obscur et de chaud/froid, non pas en faisant correspondre la couleur, mais en faisant correspondre la chaleur ou le froid et la lumière ou l'obscurité […] Je connais le ton de chaque couleur que je regarde et je m'en sers dans la peinture abstraite[2]. » Nicoll se rappelle sans doute aussi l'appel de Leighton en faveur d'un vocabulaire distinct pour peindre l'Alberta, la prévenant : « Je ne peindrai pas ce pays […] moi qui ai été formé à l'anglaise […] il sera peint par quelqu'un qui est né ici[3]. »

Alberta IV : Matin d'hiver est l'une des œuvres les plus grandes et les plus frappantes de la série Alberta, amorcée en 1960. Cette série est le projet le plus ambitieux de Nicoll puisqu'il comporte quatorze tableaux[4]. Il s'avère difficile de comprendre la place qu'occupe *Alberta IV : Matin d'hiver* dans cet ensemble, car aucune des œuvres qui le composent n'est conservée dans une collection publique. Certaines sont impossibles à localiser et les images photographiques ne sont pas toujours disponibles. De plus, au fil des ans, les titres ont également été confondus, et ce tableau ne fait pas exception. *Alberta IV : Matin d'hiver* a été recensé sous au moins trois titres différents depuis qu'il a été porté à la connaissance du public, des erreurs qui ne proviennent probablement pas de l'artiste[5].

Après la rétrospective de Nicoll en 1975, *Alberta IV : Matin d'hiver* passe aux mains de particuliers. L'œuvre est ensuite prêtée aux principales expositions ultérieures de l'artiste, dont la plus récente, la rétrospective de 2013[6]. Le journal de peinture de Nicoll, dans lequel elle documente le contenu de la série Alberta, donne un bon aperçu de la cohésion qu'elle a donnée au projet[7]. Ses sous-titres indiquent la topographie, la végétation, le climat, les heures de la journée et les changements de saison ayant inspiré la série. Le projet incarne un retour aux sources pour Nicoll après une expérience vitale à New York et en Europe.

MUR ANCIEN 1962



Marion Nicoll, *Ancient Wall* (*Mur ancien*), 1962
Huile sur toile, 107,6 x 153,2 cm
Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton

Mur ancien est un champ visuel dynamique composé de formes faites de blocs empilés et de motifs symboliques rendus dans une palette chaude et harmonieuse. L'inspiration de Marion Nicoll pour cette œuvre provient probablement « des murs de Naxos datant de 300 avant J.-C. », vestiges archéologiques de l'ancienne civilisation grecque que l'artiste a visités lors d'un voyage en Sicile, en 1959[1]. En avril de la même année, elle reçoit la confirmation de l'obtention de sa première bourse du Conseil des arts du Canada pour appuyer son enseignement et sa pratique artistique. Elle passe alors le printemps et l'été en Italie, en Espagne et au Portugal, où elle peint et dessine presque tous les jours. Nicoll termine *Mur ancien* trois ans après son retour à Calgary, car elle avait envoyé ses toiles d'Europe roulées et certaines devaient être retravaillées[2]. Cette œuvre est la dernière de ses peintures d'inspiration européenne, parmi lesquelles on compte également *Sicilia #1* (*Sicile n° 1*), 1959, *Sicilia V: The House of Padrone* (*Sicile V : La maison du maître*), 1959, et *Rome I: The Shape of the Night* (*Rome I : La forme de la nuit*), 1960.

Au cours de l'été 1962, lors de sa tournée des Prairies canadiennes, le critique américain Clement Greenberg (1909-1944) rend visite à Nicoll. Un an plus tard, dans son article pour le magazine *Canadian Art*, qu'il illustre notamment par *Mur ancien*, il associe « Nicoll [aux] meilleurs peintres à l'huile et à l'aquarelle originaires de Calgary[3] ». Greenberg et Nicoll se sont rencontrés à New York en 1959 par l'intermédiaire de Will Barnet (1911-2012). Le critique lui avait donné son numéro de téléphone privé, mais elle ne l'avait jamais appelé, se disant qu'ils « étaient des personnes différentes[4] ». Elle s'est d'ailleurs offusquée du commentaire machiste de Greenberg, qui a analysé son travail à l'aune de « l'influence bénéfique de Will Barnet[5] ». Au contraire, Nicoll affirme plutôt qu'elle était prête pour le changement effectué à New York; en même temps, elle estime que l'influence et l'admiration du travail d'un autre artiste relèvent de questions distinctes[6]. Greenberg a ignoré la force visuelle et le contexte de production de *Mur ancien* dans la pratique évolutive de Nicoll. Néanmoins, l'attention du critique était essentielle si Nicoll aspirait à une reconnaissance publique plus large, tout en évoluant au sein du mouvement de la peinture hard-edge, pétri de l'imaginaire du génie masculin, dans lequel elle comptait parmi les rares femmes artistes[7].



Marion Nicoll, *Sicilia #1* (*Sicile nº 1*), 1959, huile sur toile, 71,2 x 91,4 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

Mur ancien est exposé pour la première fois à l'été 1963 dans le cadre de l'événement *All Alberta Exhibition of Painting* (Exposition de peinture de toute l'Alberta) et, cette année-là, le Musée des beaux-arts d'Edmonton (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Alberta) devient l'un des premiers musées publics à acquérir une œuvre de Nicoll[8]. *Mur ancien* continue d'attirer l'attention dans les expositions-bilans de l'Alberta et de l'Ouest canadien, en même temps qu'elle a fait partie des expositions rétrospectives de Nicoll tenues en 1975 et 2013[9].

CALGARY II : LA VILLE LAIDE 1964



Marion Nicoll, *Calgary II: The Ugly City* (*Calgary II : La ville laide*), 1964
Huile et Lucite sur toile, 116,8 x 139,7 cm
Collection privée

En 1964, Marion Nicoll amorce un nouveau projet inspiré par sa ville natale : la série Calgary (I–III), 1964-1966[1]. Le tableau *Calgary II : La ville laide* superpose des bleus et des verts en des formes semblables à des blocs, tandis qu'au centre de la composition, de minces bandes jaunes tracent les lettres « CIA ». Des trois tableaux de la série Calgary, cette œuvre est celle qui reflète le mieux le conflit interne vécu par Nicoll à propos de son retour au pays, des émotions qui la remuent depuis 1959.

Après une année passée à New York et en Europe, elle revient en Alberta et trouve son poste d'enseignante de design et d'artisanat inchangé au Provincial Institute of Technology and Art (PITA) de Calgary, une école toujours dirigée par

des hommes l'empêchant de donner des cours de peinture. Cette réalité demeure jusqu'à sa retraite en 1966, malgré ses nombreux succès dans l'Ouest canadien et sa participation à la 5e *Exposition biennale de la peinture canadienne 1963* de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC)[2]. Nicoll vit sans doute cette expérience avec amertume, surtout après avoir refusé des occasions d'enseigner à New York à cause de son mari, et du dédain qu'il ressentait pour la ville conjugué à son désir de retrouver ses racines familiales.

Juste avant de peindre cette œuvre, Nicoll déclare qu'elle souhaite ardemment vivre à New York, « où je suis deux fois plus vivante. New York est un endroit plus accueillant que Calgary… pour moi, c'est la plus belle ville du monde[3] ». La palette chaude de rouges et de jaunes qui illumine *The Beautiful City* (*La ville magnifique*), créée à Manhattan en 1959, trouve son contraire dans *Calgary II : La ville laide*, avec sa palette froide de bleus et de verts, à l'autre bout du spectre des couleurs primaires. En général, pour développer ses abstractions, Nicoll trouve l'inspiration dans un lieu ou une expérience unique, mais c'est son tableau précédent, *La ville magnifique*, qui rend possible *Calgary II : La ville laide*.





GAUCHE : Marion Nicoll, *The Beautiful City* (*La ville magnifique*), 1959, huile sur toile, 92 x 71,5 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique. DROITE : Carte postale de New York, 1959.

Réticente à s'exprimer sur la signification de ses tableaux, Nicoll explique : « Si mon travail ne s'exprime pas de lui-même, alors rien de ce que je peux dire ne fera de différence. S'il parle de lui-même, alors une explication écrite est superflue[4]. » De même, l'intégration des lettres fortement connotées « CIA » tisse un lien étrange avec l'acronyme de la Central Intelligence Agency. Cette institution américaine a été créée en 1947 pour s'occuper des questions liées aux renseignements étrangers et aux tensions croissantes entre les États-Unis et l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS). Dès 1959, les écrits de P. W. Martin sur la guerre froide, prônant la foi et la paix dans une ère nucléaire tourmentée, trouvent place dans la bibliothèque de Nicoll[5]. De Martin, elle a lu l'appel à l'action personnelle: « À une époque où il semble que le citoyen individuel ne devient guère plus qu'une unité statistique dans l'État de masse moderne, c'est de lui que tout dépend aujourd'hui[6]. »

Calgary II : La ville laide marque à tout le moins une prise de conscience significative chez Nicoll, à savoir qu'elle peut faire davantage dans ses abstractions que dans ses tableaux précédents, qui ne figent dans le temps qu'un seul endroit. Grâce à un titrage minutieux et au recours à des symboles, des éléments d'autobiographie et des contrastes, ses abstractions deviennent

de plus en plus stratifiées et multilocalisées. L’opposition beauté et laideur est suggérée par les deux tableaux, mais *Calgary II* souligne peut-être aussi l’intention de Nicoll d’établir une comparaison entre nations. Avec la série Alberta, 1960-1962, la série Calgary est l’un des principaux corpus d’œuvres de Nicoll à représenter sa patrie. Dans cet ensemble, *Calgary II* occupe une place importante depuis les années 1970, puisqu’elle fait partie de la rétrospective de 1975 et qu’elle sert de frontispice à la première monographie sur sa vie et son art parue en 1978[7].

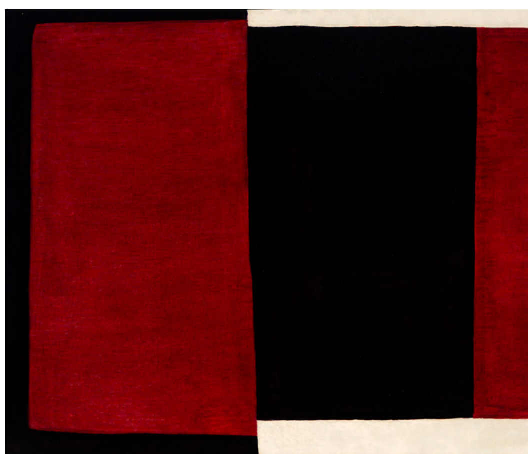
FÉVRIER 1967 1967

Marion Nicoll, *February 1967* (*Février 1967*), 1967
Colorant azoïque sur tissu, 193 x 134,6 cm
Leighton Art Centre, Alberta

Les premiers batiks de Marion Nicoll sont un prolongement de son travail de l'automatisme, mais pour *Février 1967*, son approche est plutôt alignée sur ses œuvres hard-edge, telles que *Thursday's Model* (*Le modèle de jeudi*) et *Self Portrait* (*Autoportrait*), toutes deux de 1959. Trois formes verticales peintes en bleu, brun et blanc encadrent un disque jaune scindé et cerné de contours noirs, les mêmes qui tracent également la bordure extérieure de la composition. L'ensemble fait l'effet d'un mirage animé par des formes telles des franges. Il s'agit probablement du dernier batik de Nicoll, qui se souvient d'avoir été « encouragée » à le réaliser après avoir pris sa retraite de l'enseignement de cette technique, en 1966[1]. On ignore qui s'est chargé de l'encourager, mais il s'agit possiblement de son ancienne étudiante en batik, Barbara Leighton (1909-1986). Marion et Jim Nicoll (1892-1986) ainsi que Barbara et Alfred Crocker Leighton (1900-1965) sont des amis de toujours. C'est un peu après 1970 que Barbara acquiert *Février 1967*, qui fera plus tard partie intégrante de la collection du Leighton Art Centre situé près de Millarville, en Alberta[2].

Bien qu'après 1959, la peinture et les arts d'impression soient sa priorité, Nicoll a toujours considéré le batik comme une forme d'art sérieuse, tout aussi importante que ses autres pratiques. Elle n'a cependant que de très rares occasions de les exposer aux côtés de ses tableaux à cause de la hiérarchie historique dévalorisant l'artisanat au profit des beaux-arts. C'est en 1969, lors de l'exposition du couple d'artistes en fin de carrière organisée par le Glenbow-Alberta Institute (aujourd'hui le Glenbow Museum) de Calgary, que Nicoll expose pour la première fois un batik avec ses tableaux[3]. *Février 1967* est alors, dans l'exposition, l'une des sept œuvres représentant les années new-yorkaises de la carrière de Nicoll jusqu'à la période plus récente, et à l'instar de ses peintures, elle est accrochée au mur.

D'une impressionnante taille de 1,93 mètre, *Février 1967* est visible dans deux photographies documentant l'exposition : l'une où Nicoll se tient devant le batik et l'autre où il est vu à côté du tableau *Guaycura I: Red Rock, Black Rock* (*Guaycura I : Pierre rouge, pierre noire*), 1966. Plus grande œuvre présentée dans l'exposition, *Février 1967* est visiblement à sa place parmi les peintures hard-edge de Nicoll.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Guaycura I: Red Rock, Black Rock* (*Guaycura I : Pierre rouge, pierre noire*), 1966, huile sur toile, 106 x 137 cm, Collection privée. DROITE : Marion Nicoll devant l'œuvre de 1967, *February 1967* (*Février 1967*), en 1969, photographie de source inconnue, Glenbow Museum, Calgary.

L'exposition de Marion et Jim Nicoll comprend une modeste sélection d'œuvres des deux artistes : sept de Marion et douze de Jim[4]. À l'inverse des abstractions de Marion, les œuvres de Jim sont principalement des paysages albertains, deux tableaux de leur voyage en Sicile en 1959 et *Interior [Marion on Stairway]* (*Intérieur [Marion dans l'escalier]*), 1942. Le commissaire Lorne E. Render, connu pour ses recherches sur l'art de l'Ouest canadien, songeait peut-être à élargir ce canon en organisant cette exposition[5]. Cependant, il adopte une stratégie qui sera répétée à deux

reprises lors d'expositions consacrées aux Nicoll en 1971 et 1983 à Calgary[6]. Inévitablement, l'exposition de couples d'artistes hétérosexuels donne lieu à des comparaisons qui accordent à un artiste plus d'importance qu'à l'autre; et traditionnellement, c'est le mari qui est mis de l'avant. En revanche, dans ce cas-ci, les puissantes abstractions à grande échelle de Marion inversent le rapport des genres et laissent Jim dans son ombre, en dépit du fait que sa production à lui soit supérieure en nombre et qu'il en fasse sa muse en la portraiturant.

Pour Marion, l'exposition souligne une fois de plus son genre, mais en l'alourdissant du poids de son état civil. En 1975, une rétrospective solo la distingue à juste titre du contexte du couple d'artistes, mais il faut attendre la rétrospective de 2013 pour que ses batiks soient à nouveau exposés aux côtés de ses peintures[7].

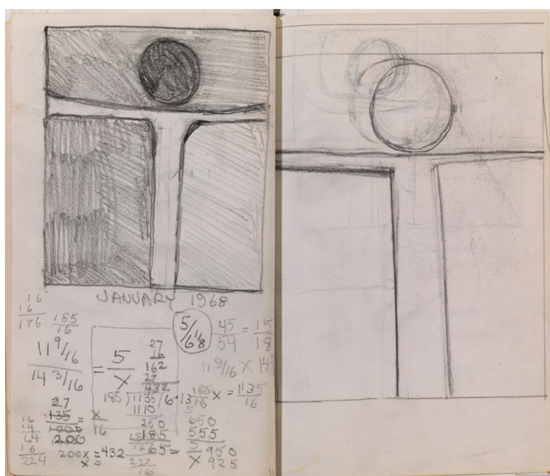
JANVIER ‘68 1968

Marion Nicoll, *January ’68* (*Janvier ’68*), 1968
Huile sur toile, 137,2 x 114,3 cm
Alberta Foundation for the Arts, Edmonton

Dans *Janvier '68*, une palette froide de deux bleus, de violet et de noir est contrastée par une grande zone centrale blanche. Les relations entre la forme et le fond ainsi qu'entre le clair et l'obscur évoquent un torse étendu dans un paysage aride, surmonté d'une forme circulaire noire qui représente à la fois une tête ou la lune dans la nuit. La composition est peut-être une métaphore symbolique du corps endolori de Marion Nicoll dans le froid de janvier, en Alberta, qui exacerbe les difficultés liées à son arthrite progressive.

En 1968, Nicoll réalise trois nouvelles abstractions correspondant esthétiquement à chacun des mois d'hiver; *Janvier '68* est la première d'entre elles[1]. Malgré son inconfort physique, elle crée l'un des tableaux les plus importants de la fin de sa carrière, une œuvre qui suscite un intérêt national et international. À son amie Janet Mitchell (1912-1998), elle explique les répercussions de la météo sur sa santé à l'époque : « Nous avons eu dix jours de froid, alors naturellement, j'ai eu mal. Maintenant, il fait 0 degré [-18 Celsius] et le vent souffle, la neige est presque parallèle au sol. Les bouleaux s'agitent dans tous les sens…. Je porte un pantalon de survêtement gris (pour les hommes qui s'entraînent) avec des chaussettes, un chandail vert à manches longues et à col montant et un *muumuu* par-dessus le tout[2]. » En mars, Nicoll est hospitalisée et n'obtient son congé qu'à la mi-mai.

Nicoll termine *Janvier '68* au printemps, entre l'hôpital et l'atelier. Deux études et des calculs d'agrandissement montrent son processus de planification qui, explique-t-elle, « peut prendre jusqu'à un an[3] ». Le tableau est achevé juste à temps pour être présenté lors de la tournée des ateliers menée par William C. Seitz au Canada, qui s'est étendue sur sept semaines. Conservateur reconnu dans le domaine de l'abstraction d'après-guerre, Seitz est alors directeur du Rose Art Museum de l'Université Brandeis, à Waltham au Massachusetts, et a été nommé commissaire invité pour la *Septième Biennale de la peinture canadienne, 1968* organisée par la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC)[4]. Il choisit Nicoll comme l'une des sept femmes parmi les soixante et onze artistes exposés, reconnaissant « l'apport philosophique et poétique » de son œuvre à l'événement[5] ». *Janvier '68* est également le choix de l'artiste pédagogue William Townsend (1909-1973) pour illustrer un numéro spécial de *Canadian Art Today*, publié par *Studio International*, dans lequel il présente l'art contemporain canadien au public anglais[6].





GAUCHE : Marion Nicoll, Études pour *January' 68* (*Janvier '68*), carnet de croquis nº 3, v.1968, mine de plomb sur papier, 21,5 x 14 cm, Archives du Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *January '68* (*Janvier '68*), 1968, gravure sur bois sur papier, 42 x 31 cm, Collection d'art public de la Ville de Calgary.

Nicoll transforme *Janvier '68* en deux autres projets : sa carte de vœux de 1969 envoyée aux amis et à la famille; et l'un de ses plus grands tirages par le procédé de la gravure sur bois. C'est en 1973 que la Alberta Foundation for the Arts achète l'œuvre, lui offrant ainsi sa place définitive dans une collection d'art public provinciale.

VOYAGE DANS LES MONTAGNES : APPROCHE, LES MONTAGNES, RETOUR 1968-1969



Marion Nicoll, *Journey to the Mountains: Approach, The Mountains, Return* (*Voyage dans les montagnes : Approche, Les montagnes, Retour*), 1968-1969
Huile sur toile, triptyque : *Approche*, 274,3 x 114,3 cm; *Les montagnes*, 274,3 x 152,4 cm; *Retour*, 274,3 x 129,5 cm; d'un bout à l'autre : 396,2 cm
Nickle Galleries, Université de Calgary

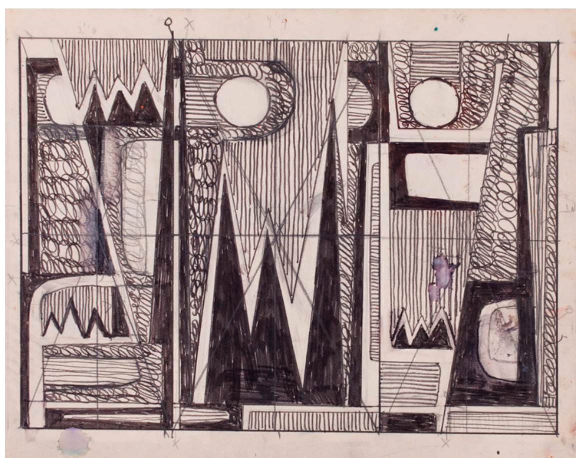
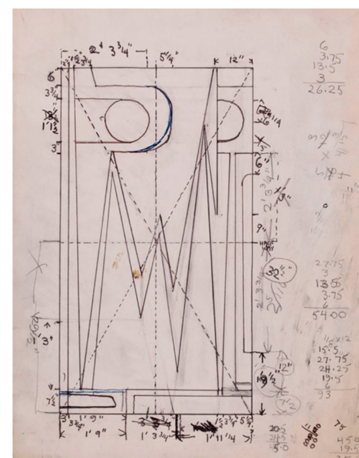
Voyage dans les montagnes : Approche, Les montagnes, Retour est un point culminant dans la pratique artistique de Marion Nicoll. Par cette œuvre, elle emprunte pour la première fois le format du triptyque à grande échelle, une stratégie qui lui permet de créer son plus grand tableau à ce jour. Il oppose une palette de couleurs primaires et secondaires – bleu froid et orange chaud – entrecoupées de noir, de gris et de blanc. Les formes géométriques dynamiques en dents de scie, placées à différentes hauteurs, incitent l'œil de la personne spectatrice à danser sur les trois panneaux.

En 1975, l'artiste et ami de Nicoll, Will Barnet (1911-2012), considère qu'il s'agit de l'exemple le plus réussi de sa capacité à « traduire la réalité physique en langage pictural […] [à] rechercher des vérités qui sont l'essence même de l'être vivant […] à traduire son environnement en termes de puissance et de

beauté[1] ». Près de quarante ans plus tard, Elizabeth Herbert résume le tableau comme « une allégorie de la progression de Nicoll vers la maturité artistique […] une vision moderniste du soi dans le panorama du chez-soi[2] ».

Ce triptyque monumental, d'abord prévu pour une cliente d'Edmonton, constitue la seule commande de peinture que Nicoll ait reçue[3]. Cependant, la relation tourne au vinaigre et la mécène retourne l'œuvre seulement un mois après son installation, laissant Nicoll à la fois blessée et à court d'une vente importante après trois mois de travail à temps plein. Finalement, moins de dix ans avant son décès, la peintre en fait don à l'Université de Calgary.

Les dessins préliminaires pour *Voyage dans les montagnes* révèlent que l'artiste prend soin d'équilibrer le flux de mouvement et de lumière à travers les trois panneaux en changeant leur ordre de gauche à droite et en ajustant les formes à l'intérieur de ceux-ci. Le projet marque deux changements importants dans les abstractions de Nicoll : l'ampleur même de l'œuvre et sa conception du temps. L'artiste travaille sur le mode sériel depuis une dizaine d'années, mais dans le cadre de projets où chaque tableau demeure un objet autonome répondant à un moment temporel précis et, une fois vendue à différents propriétaires, la série ne peut jamais plus être reconstituée dans son ensemble. Nicoll n'a jamais envisagé le triptyque auparavant.

GAUCHE : Marion Nicoll, esquisses préliminaires tirées d'un carnet de croquis, date inconnue, crayon-feutre sur papier, 24 x 30,5 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Marion Nicoll, esquisses préliminaires pour *Journey to the Mountains* (*Voyage dans les montagnes*), date inconnue, techniques mixtes sur papier, 30,5 x 24 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

L'augmentation de l'échelle est rendue possible grâce à l'usage des trois panneaux qui composent *Voyage dans les montagnes*, ce qui modifie l'approche de Nicoll : l'échelle s'apparente à celle d'une abstraction colour-field, qui enveloppe physiquement le champ de vision du public se tenant devant l'œuvre. Le résultat est beaucoup plus percutant et suscite une expérience simultanée de trois moments temporels : l'approche, l'arrivée et le retour. *Voyage dans les montagnes* s'écarte donc radicalement des paysages que Nicoll peignait autrefois composés d'un seul tableau ne figeant qu'un moment dans le temps.

Tout au long de sa vie, Nicoll a affiné ses compétences en faisant l'expérience du monde extérieur, mais en se tournant vers son moi intérieur pour trouver la paix. *Voyage dans les montagnes* s'apparente à un résumé autobiographique de sa vie artistique, à destination et en provenance des montagnes, après un long parcours féministe. Le tableau marque la fin du travail sériel chez Nicoll et

le début de l'exploration des panneaux multiples pour créer des effets visuels toujours plus grandioses. Même si le contexte de commande est blessant pour la peintre à l'époque, on peut aujourd'hui se réjouir que *Voyage dans les montagnes* ait trouvé place dans une collection publique plutôt que privée, car il s'agit de l'œuvre la plus personnelle de Nicoll.

QUESTIONS ESSENTIELLES

Marion Nicoll est reconnue comme une pédagogue et une artiste influente, qui a contribué à propulser la scène artistique de Calgary vers la modernité. Elle devient une peintre de renommée nationale, malgré les conditions d'inégalité imposées aux femmes et le fait qu'elle n'ait pu enseigner que le design et l'artisanat. Elle trouve toutefois des moyens d'intégrer la peinture à ses cours et son rôle de mentore auprès des élèves se fait sentir pendant au moins trois générations. Travaillant pratiquement en vase clos, à l'écart des artistes qui explorent des formes d'art expérimentales, elle demeure fidèle à l'abstraction, ce qui lui permet d'obtenir une reconnaissance au Canada, en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

ÉQUILIBRE ENTRE BEAUX-ARTS ET ARTISANAT

Marion Nicoll entreprend sa carrière à un moment où règne dans le monde des arts une division marquée entre ce qu'on appelle communément les « beaux-arts » et l'« artisanat ». De nos jours, nombre d'artistes contemporains sont grandement respectés pour leur travail avec des matériaux comme les tissus et l'argile. À l'époque, Nicoll se heurte plutôt à un système artistique axé sur la discipline et façonné par les politiques de genre, où la peinture, la sculpture, les arts d'impression et l'architecture jouissent d'une plus grande notoriété que toute autre pratique, dont l'art textile, la céramique, les perles, les bijoux et les travaux d'aiguille.

Au Canada, de toute évidence, les institutions artistiques officielles, notamment la première société artistique nationale, l'Académie royale des arts du Canada (ARC), respectent ces hiérarchies. Dans la constitution établie lors de sa fondation en 1879, l'ARC reconnaît « la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure et les arts industriels », tandis que les œuvres d'autres disciplines, dont une grande part relève du vaste domaine de l'artisanat, sont considérées comme secondaires[1]. Le document explique aussi qu'« [a]ucun ouvrage à l'aiguille, fleur artificielle, papier découpé, ouvrage en coquillage, modèle en cire colorée ni aucune autre prestation de ce genre ne sera admis dans l'exposition de l'Académie canadienne[2] ». Ces divisions sont accentuées par le fait que ce sont généralement des femmes qui se spécialisent dans les formes d'art exclues et qu'elles n'ont pas le même accès que les hommes aux beaux-arts ou aux emplois professionnels rémunérés. Leur travail est automatiquement relégué au second plan et on attend d'elles qu'elles restent en dehors des arènes masculines sans remettre en cause le statu quo.



Galerie nationale, Ottawa, février 1900, photographie du studio Topley, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. Cette exposition de l'Académie royale des arts du Canada, tenue à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, repose sur une organisation hiérarchique qui n'admet que les œuvres des « beaux-arts » au détriment de celles relevant de l'« artisanat ».

Avec la formation de Nicoll viennent les premiers défis systémiques qui jalonnent le parcours des femmes artistes. En 1926, à l'Ontario College of Art (OCA, aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), où elle commence ses études sous la direction d'un groupe de professeurs masculins, elle suit des cours de dessin, de peinture et de batik. Plus tard, au Provincial Institute of Technology and Art (PITA), elle choisit un programme concentré sur la peinture, discipline dans laquelle elle laissera finalement son héritage. Après l'obtention de son diplôme, Nicoll sait très bien qu'elle requiert une formation plus solide en artisanat pour être employée en tant que femme. En 1937-1938, elle s'engage dans des

études plus approfondies des textiles, du tissage, de la reliure, de la mosaïque et de la poterie à la Central School of Arts and Crafts (aujourd'hui le Central Saint Martins), à Londres, en Angleterre. Dès son retour à Calgary, elle reprend l'enseignement au PITA, où elle donne des cours de décoration de tissus et de travail du cuir. Puis, après la Seconde Guerre mondiale, elle est nommée responsable du programme d'artisanat qui acquiert, sous sa direction, une reconnaissance nationale. Dès lors, elle devient une pédagogue et une praticienne sérieuse, jonglant entre la peinture et le travail des tissus, métaux et arts d'impression.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Procession of Birds* (*Procession d'oiseaux*), détail, 1956, colorant azoïque sur soie, 73 x 222 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Batik*, v.1950, colorant azoïque sur soie, 100 x 92,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Nicoll est une porte-parole importante du mouvement artisanal en Alberta et une figure de proue de la renaissance de l'art ancien du batik, ou peinture à la cire. Non seulement prend-t-elle au sérieux la profession artisane, mais elle remet également en question ses conventions de genre en encourageant ses étudiants masculins à explorer les textiles. Sa participation au jury de l'exposition annuelle *Albertacraft* (Métiers d'art Alberta), en 1963, témoigne de son rôle de premier plan en faveur d'un changement de perception de l'artisanat à considérer comme une forme d'art légitime. Lors de l'*Albertacraft* de 1965, elle fanfaronne : « L'auteure a vu de nombreuses expositions d'artisanat sur ce continent et à l'étranger et peut affirmer que celle-ci [est] l'une des meilleures… cela n'a rien à voir avec un bazar local[3]. »





GAUCHE : Marion Nicoll, *February 1967* (*Février 1967*), 1967, colorant azoïque sur tissu, 193 x 134,6 cm, Leighton Art Centre, Alberta.
DROITE : Marion Nicoll, *Spring '67* (*Printemps '67*), 1967, huile sur lin, Collection d'art public de la Ville de Calgary.

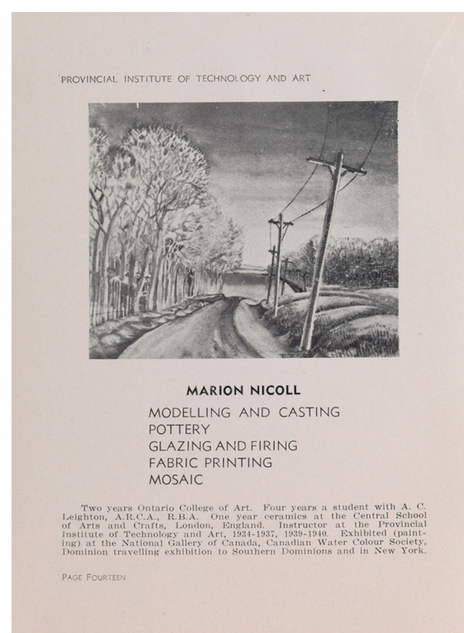
Pour Nicoll, l'artisanat n'est pas qu'un moyen de gagner sa vie, c'est aussi un domaine qu'elle cherche à développer et à défendre, et pour lequel elle aspire à établir de nouvelles normes d'excellence. Elle fait preuve d'un engagement soutenu envers ces objectifs, depuis son éducation la plus précoce jusqu'à la création de son dernier batik en 1967. Dans un processus créatif fluide, ses textiles sont inspirés de ses réalisations à l'aquarelle, à l'huile et au dessin, et elle considère que toutes ses œuvres sont dignes d'intérêt. Ses écrits les plus importants célèbrent l'artisanat, comme l'atteste cette déclaration dans un article : « Les musées du monde entier regorgent de ce type d'œuvre[4]. » À cet égard, le gouvernement de l'Alberta, et d'autres, la considère comme une experte dans le domaine.

HÉRITAGE PÉDAGOGIQUE

De 1933 à 1965, Marion Nicoll enseigne de façon régulière au Provincial Institute of Technology and Art (PITA), à l'exception des années 1937 et 1959, où elle poursuit ses études à Londres et à New York, et pendant six ans après son mariage en 1940. Durant la majorité de cette période, elle est la seule femme artiste au sein du personnel[5]. En référence à ses dernières années au collège, qui compte à ce moment cent soixante-cinq enseignants, elle déclare : « Ne les laissez pas vous faire croire que les femmes sont égales en matière d'emploi […] Quand je suis partie de là, il fallait le temps d'un homme et demi pour faire ce que je faisais[6]. »

Au PITA, Nicoll dirige l'école d'artisanat, et non l'école de peinture, dont la direction était toujours confiée à des hommes. Malgré cela, elle a consacré toute sa vie à cet art pour lequel elle figure parmi les artistes du personnel les plus célèbres au pays. Dans le programme de 1947-1948, James Dichmont (1875-1962) et James Stanford Perrott (1917-2001) sont désignés comme enseignants en dessin et en peinture. Nicoll, elle, porte le titre d'enseignante en céramique, mais son profil est illustré par l'un de ses paysages à l'aquarelle[7].




PROVINCIAL INSTITUTE OF TECHNOLOGY AND ART

MARION NICOLL

MODELLING AND CASTING
POTTERY
GLAZING AND FIRING
FABRIC PRINTING
MOSAIC

Two years Ontario College of Art. Four years a student with A. C. Leighton, A.R.C.A., R.B.A. One year ceramics at the Central School of Arts and Crafts, London, England. Instructor at the Provincial Institute of Technology and Art, 1934-1937, 1939-1940. Exhibited (painting) at the National Gallery of Canada, Canadian Water Colour Society, Dominion travelling exhibition to Southern Dominions and in New York.

PAGE FOURTEEN

GAUCHE : Couverture du calendrier du Département des arts du Provincial Institute of Technology and Art, 1947-1948, Archives du Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Profil d'enseignante de Marion Nicoll au Département des arts du Provincial Institute of Technology and Art, 1947-1948, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

L'obtention du poste de direction par Perrott, un de ses anciens élèves, a certainement irrité Nicoll; comme elle, il expérimente le paysage à la fin des années 1940. Après son décès en 1985, Perrott déclare qu'elle était « le roc sur lequel chacun s'appuyait en commençant à faire de l'art[8] ». Après 1948, le PITA se développe et la lignée d'enseignants au sein de l'École de peinture comprend notamment Henry G. Glyde (1906-1998), Walter Phillips (1884-1963), Illingworth Kerr (1905-1989) et Ron Spickett (1926-2018). Malgré les inégalités à l'égard des femmes, Nicoll persiste et lègue un impressionnant héritage pédagogique. Elle a également guidé plusieurs diplômés accomplis tout en défiant les normes liées au genre et en maintenant un équilibre avec sa propre carrière artistique.





GAUCHE : James Stanford Perrott, *Canmore Train Stop* (*Arrêt de train à Canmore*), 1946, aquarelle sur papier, 36,6 x 54,2 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Marion Nicoll, *Utopia* (*Utopie*), 1947, huile sur panneau, 40,6 x 48,3 cm, collection d'œuvres d'art du président de l'Université de Regina.

Nicoll s'investit pour transmettre à ses élèves des fondements solides dans une grande variété de matériaux et de moyens d'expression, ainsi qu'une compréhension approfondie des éléments formels de l'art. Son cours, intitulé Design et artisanat, comprend le travail avec le batik, l'impression en sérigraphie, au pochoir et en relief (taille d'épargne), la teinture sur nœuds, la

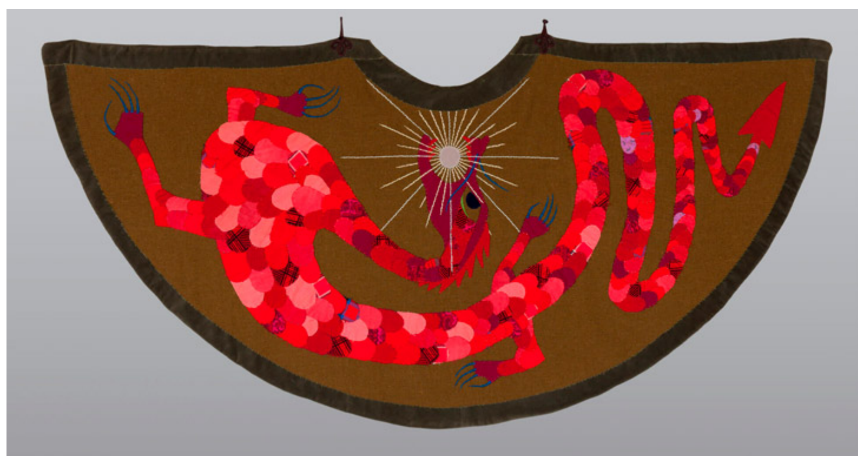
joaillerie et le cuir. Il est axé sur le développement des compétences en accordant une attention particulière au rythme, à l'équilibre, à l'opposition, à l'harmonie, à la ligne, au ton et à la texture[9]. Les conférences de Nicoll sur la couleur mettent l'accent sur l'étude de son histoire et de ses effets psychologiques[10]. Elle insiste pour que ses élèves connaissent bien les théories d'Albert H. Munsell (1858-1918), qui préconise une compréhension des rôles de la teinte (couleur), de la valeur (couleur claire ou sombre) et de la saturation (couleur intense ou faible)[11].



GAUCHE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948, aquarelle sur papier, 30,1 x 22,6 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), mai 1948, aquarelle à l'encre sur papier, 30 x 22 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

Pour Nicoll, l'enseignement est avant tout un moyen de soutenir sa pratique artistique et de gagner sa vie. Elle prend cependant ses responsabilités pédagogiques au sérieux et demeure fermement convaincue que « personne ne peut vous apprendre à devenir artiste. Absolument personne. Toute cette histoire d'enseignement de techniques est une absurdité, car une technique est un "résultat" et non un début[12] ». Lorsqu'on lui demande ce qui fait un grand pédagogue, elle répond : « C'est la capacité d'inspirer ses élèves[13]. » Nicoll estime que son soutien le plus décisif est de favoriser l'expression de soi. De l'automatisme, elle apprend que le moi intérieur est une source d'où peut jaillir cette voix, elle encourage donc ses élèves à explorer leur intériorité.

En tant qu'enseignante, on se souvient de Nicoll comme d'une force irrésistible qui « n'endurait ni les fainéants ni les prima donna dans ses groupes[14] ». Comme le rappellent les étudiants George Mihalcheon (1924-2011) et George Wood (né en 1932), « elle faisait peur à tout le monde[15] ». ManWoman (1938-2012), qui a suivi ses cours de batik, la considérait comme son enseignante préférée. « Elle m'a donné un sens aigu du design […] Elle m'a aidé à découvrir mon originalité et à croire en moi. Je suis resté très proche de Marion et j'avais une relation particulière avec elle[16]. » Luke Lindoe (1913-2000), étudiant en céramique, attribue à Nicoll la création du programme de céramique, ainsi que sa croissance.





GAUCHE : ManWoman (Pat Kemball), *Dragon Swallowing the Sun* (*Dragon avalant le soleil*), 1964, appliqués, velours côtelé de coton, laine, feutre et velours brodés, dimensions de la pièce complètement déployée : 101 x 199,3 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Luke Lindoe, *Figure*, 1962, argile, 48 x 64,5 x 37,5 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

John K. Esler (1933-2001) trouvait qu'elle était « la plus impressionnante de l'ensemble du personnel. Elle était une force vive […] à une époque où les femmes obtenaient difficilement des emplois dans ce domaine. Sa force de caractère et sa détermination à atteindre l'excellence ont fait d'elle une personne très puissante à Calgary et en Alberta[17] ». Selon Perrott, « c'est son exemple subjectif et son intérêt envers les gens qui ont fait la différence. Elle m'a soutenu alors que j'étais en difficulté, et m'a fait découvrir la joie de l'art dans ma tête et dans mon cœur. Dans le monde de l'art, souvent si mécanique et matériel, elle avait des valeurs aristocratiques et civilisées[18] ».

LUTTE CONTRE LA DISCRIMINATION

Confrontée au sexisme professionnel dans sa propre carrière, Nicoll soutient les autres personnes aux prises avec des obstacles systémiques, dont ceux relevant de la race. Elle défend l'artiste dénésuline Alex Janvier (né en 1935) lorsqu'il est victime de racisme de la part du ministère des Affaires autochtones, qui tente de le forcer vers l'art commercial plutôt que les beaux-arts en menaçant de lui retirer son soutien financier. Nicoll se joint à lui pour combattre le ministère jusqu'à ce qu'il soit autorisé à étudier la peinture[19]. La série Subconscious (Inconscient), 1960, résulte des enseignements sur l'automatisme que Janvier reçoit de Nicoll , lui qui sera par la suite reconnu pour ses abstractions lyriques et son imagerie des pensionnats autochtones.



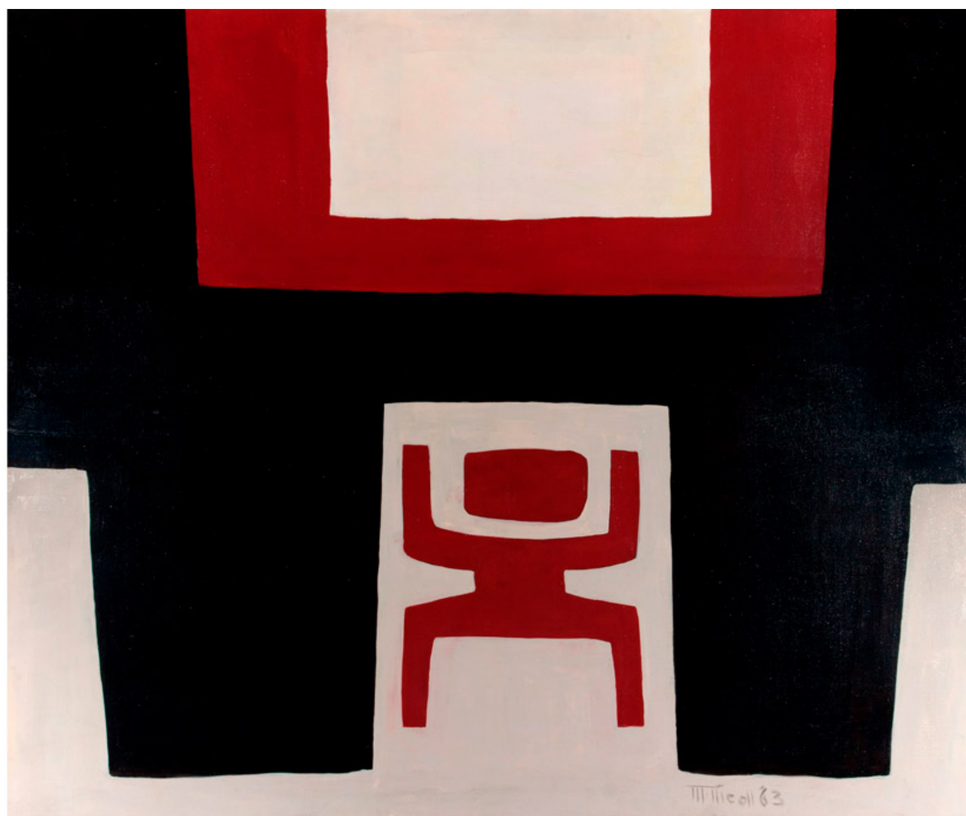


GAUCHE : Alex Janvier, *Subconscious #3* (*Inconscient n° 3*), 1960, mine de plomb sur papier, 21,3 x 27,9 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau. DROITE : Katie Ohe, *Puddle I* (*Flaque I*), 1976, bronze, 27,9 x 88,9 x 88,9 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Nicoll est célèbre pour avoir défié les normes de genre. La peintre Carroll Taylor-Lindoe (anciennement Moppett, née en 1948) se souvient : « Personne ne sait vraiment ce qu'elle a dû faire pour conserver son poste. Un grand nombre de femmes de mon âge et plus âgées sont heureuses qu'elle ait été là. Beaucoup d'entre nous pensaient qu'elle n'était pas au bon endroit à Calgary, mais nous lui sommes redevables d'y être restée[20]. » Nicoll encourage également ses étudiants masculins à créer des œuvres d'art sur tissu, un domaine traditionnellement associé aux femmes. Ainsi, Derek Whyte dirigera plus tard un programme d'artisanat pour le gouvernement du Nouveau-Brunswick. La sculptrice Katie Ohe (née en 1937) – dont les sculptures biomorphiques, telles que *Puddle I* (*Flaque I*), 1976, sont en fait des œuvres automatiques cinétiques – a déclaré sans ambages que « Marion Nicoll est à l'origine de tout ce que l'art est aujourd'hui à Calgary[21] ».

Nicoll trouve des moyens d'enseigner la peinture et d'autres formes d'art abstrait, en dépit de sa situation officielle de directrice de l'école de céramique. Dans son cours de peinture au doigt, elle enseigne la méthode chinoise de la dynastie Tang qui, explique-t-elle, « inculque le rythme et l'expression à main levée » et dont les résultats « sont évidemment des abstractions », concède-t-elle[22]. De même, ses cours d'impression avec cylindres à cordes et de construction en métal et en fil de fer permettent la création d'abstractions. En 1963, un article de Jenni Morton intitulé « Painter Teaches Craft Classes » offre une tribune publique à Nicoll, qui affirme qu'elle « aurait préféré enseigner la peinture plutôt que l'artisanat[23] ». Une autre occasion de parler de son « succès ailleurs, mais pas à Calgary » se présente rapidement et, lorsqu'elle déclare que « tout ce que je demande de la vie est de peindre », elle laisse entendre que sa patience envers l'enseignement est limitée[24]. Elle travaille alors sur une vaste série de peintures, comme l'attestent *Ritual I* (*Rituel I*), 1962, et *Ritual II* (*Rituel II*), 1963.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Ritual I* (*Rituel I*), 1962, huile sur toile, 125,1 x 71,8 cm, collection privée. DROITE : Marion Nicoll, *Ritual II* (*Rituel II*), 1963, huile sur toile, 128 x 152,8 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

Le 30 décembre 1965, Nicoll remet sa démission. Elle témoigne : « L'enseignement ne me dérangeait pas du tout. Ce qui me dérangeait, c'était toutes les bêtises qui allaient avec. Les cloches, les rapports, la hiérarchie, la discipline[25]. » Elle annonce au directeur adjoint du collège que ce sera soit la retraite, soit un congé de maladie[26]. Ce n'est qu'à ce moment qu'elle réalise à quel point ses collègues l'apprécient. Le directeur Illingworth Kerr lui répond : « Je crois que la qualité d'une école d'art n'est pas constante et qu'elle est, à tout moment, la somme des personnes qui y enseignent et de leur capacité à partager leur expérience; nous devons donc exclure que "n'importe qui puisse être remplacé". Votre qualité individuelle en tant que professeure est irremplaçable[27]. »

En janvier 1966, sa carrière d'enseignante terminée, elle peut enfin se consacrer à l'art à temps plein. La Marion Nicoll Gallery, faisant partie de ce qui est devenu l'Université des arts de l'Alberta, est nommée en son honneur, en reconnaissance de sa remarquable carrière d'enseignante, et est reconnue pour présenter des expositions de travaux étudiants.

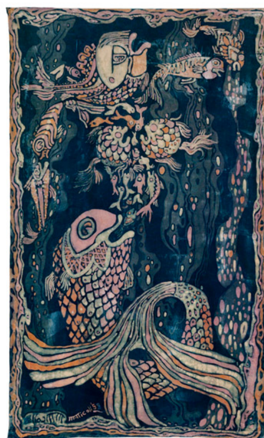


Marion Nicoll Gallery, Université des arts de l'Alberta, Calgary, présentant une exposition des œuvres de Bobby Ng.

RENFORCEMENT DE LA COMMUNAUTÉ

L'évolution moderne de la communauté artistique de Calgary a été enrichie par l'art de Nicoll, par son engagement dans diverses organisations, par son service public et par l'ouverture de sa maison de Bowness au public. En plus d'être membre du Calgary Sketch Club (CSC) et de l'Alberta Society of Artists (ASA), elle se joint à des collectifs informels, dont les Women Sketch Hunters of Alberta et le Groupe de Calgary, qui se consacrent à l'expression moderne[28]. Nicoll a également été une voix importante du soutien au travail dans les domaines de l'artisanat et du design, en participant à l'établissement d'une infrastructure artistique, à des démonstrations publiques, au processus de sélection d'expositions, au travail de comités bénévoles, ainsi que par ses écrits et ses expositions.

En 1958, avec Mary Dover, conseillère municipale de Calgary, Nicoll participe à la création de l'un des premiers points de vente locaux d'artisanat de qualité fait à la main, la Log Cabin, sur l'île St. George, dans la rivière Bow[29]. Ses entretiens publics permettent de documenter les procédés de fabrication du batik, de la céramique et de la sérigraphie, et elle parle avec fierté du succès des œuvres en batik de ses élèves[30].



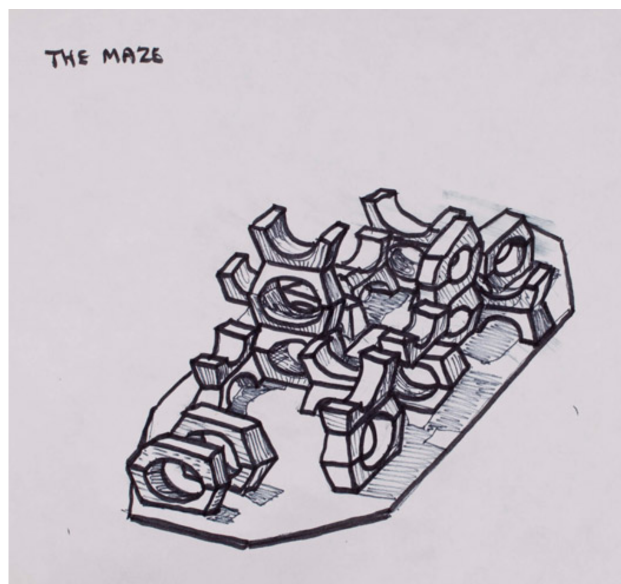


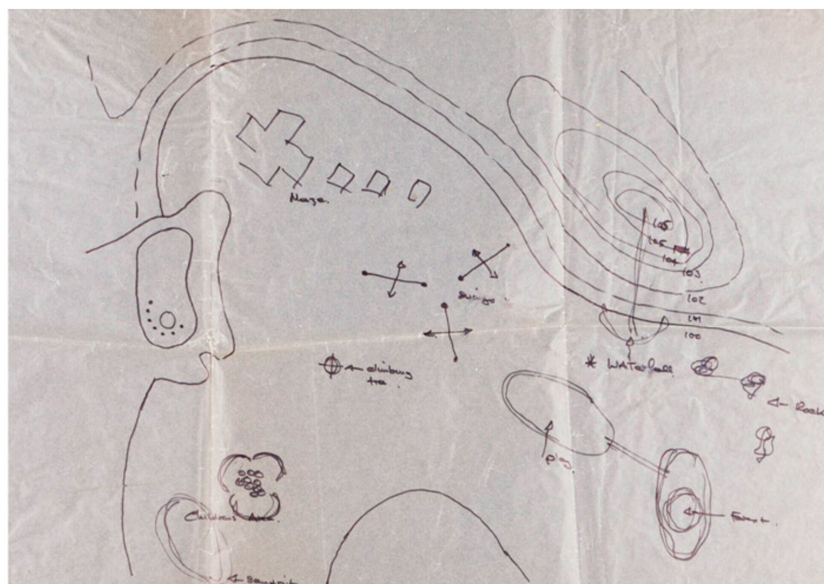
GAUCHE : Marion Nicoll, *Fishes* (*Poissons*), 1955, batik en soie, rayonne et velours, 157 x 94 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Marion Nicoll dans son atelier, v.1963, photographie de source inconnue, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

Sa publication *Batik* (1953) est l'une des quatre brochures publiées par le service des activités culturelles du gouvernement de l'Alberta[31]. Dans son essai intitulé « Crafts in the Community [L'artisanat dans la communauté] », Nicoll souligne l'excellence en design et le désir d'entretenir le « lien de parenté entre l'artiste et l'artisan du passé et les autres qui travaillent ailleurs dans le monde ». Parmi ses objectifs, elle souhaite que « l'artisanat produit dans cette province porte l'empreinte indéniable de ce pays et de son peuple[32] ».

Nicoll offre bénévolement ses services à des organisations à Calgary, Edmonton et Montréal. Dans la première ville, elle a été organisatrice, présidente et jurée de la série d'expositions annuelles intitulées *Albertacraft* (Métiers d'art Alberta). L'édition de 1963 comprend des œuvres provenant de partout au Canada et la déclaration de Nicoll à titre de jurée indique que « l'emploi des matériaux […] démontre plus d'imagination […] et la qualité des œuvres s'améliore de façon constante[33] ». Nicoll a également été juge pour les bourses d'études du gouvernement de l'Alberta, membre du Alberta Visual Arts Board et conseillère auprès de la Canadian Handicrafts Guild (aujourd'hui La Guilde)[34].

Nicoll estime que l'artiste a en outre un rôle essentiel à jouer dans l'aménagement public, notamment dans les environnements urbains. Pour *Environment '69* (Environnement 1969), une exposition collective interdisciplinaire d'artistes et d'architectes succédant à l'ancienne *Albertacraft*, elle développe un concept d'aire de jeux pour enfants comprenant un labyrinthe, une unité murale mobile, un mur collectif, une structure pour grimper et glisser, une balançoire et une barre d'escalade combinées ainsi qu'une zone de rochers naturels. Nicoll est guidée par trois objectifs : créer un endroit amusant pour les enfants qui stimule leur désir naturel pour le jeu, l'aventure, l'innovation et la fantaisie; établir un point de convergence qui met le quartier en valeur à tout moment de la journée et de l'année; intégrer l'environnement dans le paysage naturel de sorte qu'il souligne le caractère unique du pays[35]. Certains éléments de sa proposition ont été réalisés plus tard pour la Bowness Montgomery Day Care Association, à Calgary, mais ils n'ont hélas pas survécu[36]. Les plans de Nicoll démontrent comment elle adapte ses expériences de l'abstraction sur support bidimensionnel à la troisième dimension : elle adopte une approche géométrique pour *The Maze* (*Le labyrinthe*), v.1969, un espace où les enfants peuvent grimper et ramper, et conçoit un jeu de formes organiques pour *Natural Rock Area* (*Zone de rochers naturels*), v.1969.





GAUCHE : Marion Nicoll, *The Maze* (*Le labyrinthe*), v.1969, crayon-feutre sur papier, 20,2 x 25,3 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled [Playground Project]* (*Sans titre [Projet d'aire de jeux]*), étude pour la zone de rochers naturels, v.1969, crayon-feutre sur papier, 35 x 74,5 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

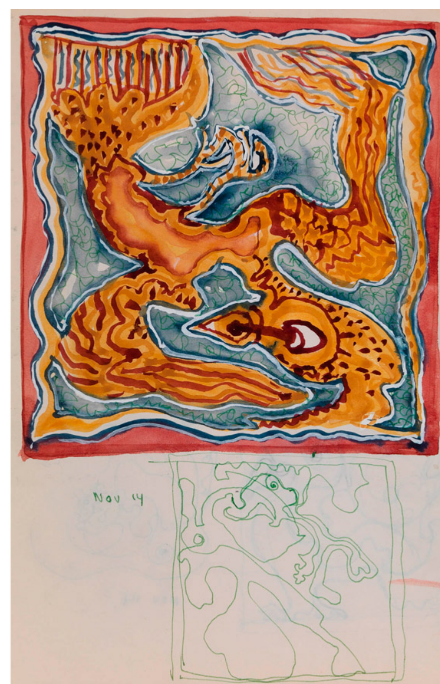
Pendant plusieurs décennies, les Nicoll ouvrent leur maison de Bowness pour accueillir les visiteurs et les visiteuses, et encourager les conversations sur l'art. Cette générosité, cet esprit communautaire, engendrent une foule de bons souvenirs. Janet Mitchell (1912-1998), une amie de longue date, se souvient de la fréquence à laquelle le couple d'artistes organisait des réceptions champêtres estivales : « Longtemps après avoir quitté l'université, les élèves de Nicoll se rendaient chez elle pour obtenir des conseils, une lettre de recommandation ou simplement pour une conversation intéressante […] Même les connaissances [des Nicoll] étaient extraordinaires. Leurs amitiés étaient, et sont toujours, des plus variées, de toutes conditions et de toutes positions. Lorsqu'on recevait quelqu'un de l'extérieur, on l'emmenait invariablement chez les Nicoll, et c'était généralement une visite mémorable[37]. »

ABSTRACTIONNISTE EN VASE CLOS

Depuis ses premiers paysages jusqu'à ses dernières abstractions, Nicoll pratique constamment la peinture et à la fin des années 1950, celle-ci devient sa force motrice, la voie par laquelle elle aspire à la reconnaissance. « Aujourd'hui, aucune personne saine d'esprit ne deviendrait peintre par choix, elle le devient parce qu'elle doit l'être », fait-elle observer[38]. « Je ne serais rien d'autre[39]. »

Étant donné l'endroit où Nicoll a travaillé, sa persévérance dans la pratique de l'automatisme est une remarquable réussite. Après le

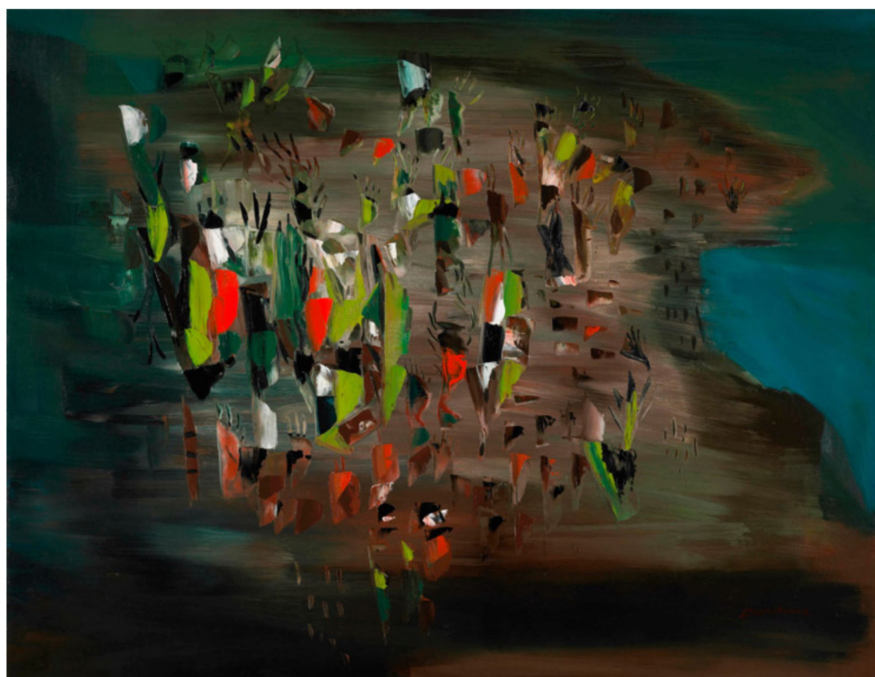


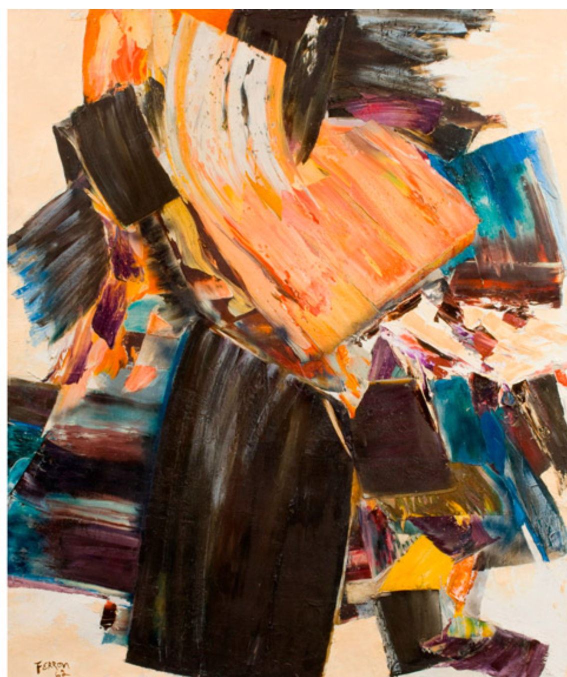


GAUCHE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948, aquarelle, gouache, plume et encre sur papier, 35,6 x 30,1 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948, aquarelle sur papier, 30,1 x 22,6 cm, Glenbow Museum, Calgary.

départ de Jock Macdonald (1897-1960) pour Toronto en 1947, elle demeure seule en Alberta à cultiver cette approche, menant des expérimentations dans les œuvres connues sous le titre *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948. Son approche est très éloignée de celle des surréalistes européens comme Francis Picabia (1879-1953), Jean Arp (1886-1966), Salvador Dalí (1904-1989), André Masson (1896-1987), Max Ernst (1891-1976) et Grace Pailthorpe (1883-1971), qui produisent des dessins automatiques. Par des méthodes telles que le frottage, le gribouillage, le collage et la collaboration, ces artistes élargissent considérablement les possibilités du dessin. Comme le fait remarquer Leslie Jones, conservatrice associée au département des estampes et des dessins du Los Angeles County Museum of Art, les surréalistes favorisent une démarche fondée sur la « liberté, [soit] la capacité d'essayer de nouvelles choses à tout moment, d'accepter de se tromper, de faire des erreurs, d'emprunter une voie différente[40] ». De même, Nicoll apprécie le fait que « l'erreur est impossible dans le dessin automatique[41] ».

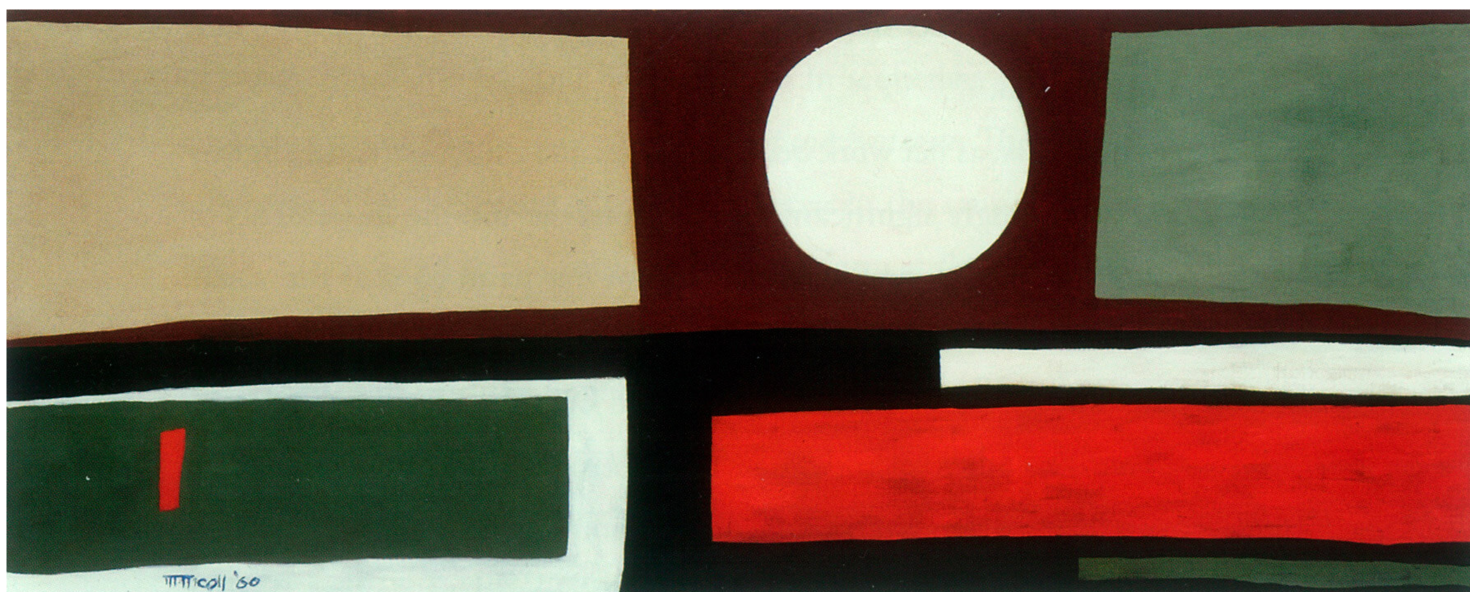
Nicoll tourne son regard vers des artistes établis, notamment les Russes Wassily Kandinsky (1866-1944) et Marc Chagall (1887-1985), qu'elle considère comme les premiers abstractionnistes automatiques[42]. Elle lit des articles sur ses pairs dans le magazine *Canadian Art*, qui présente des artistes automatistes et surréalistes de Montréal, dont Paul-Émile Borduas (1905-1960), Jean Paul Riopelle (1923-2002), Marcelle Ferron (1924-2001) et Jean-Philippe Dallaire (1916-1965)[43]. Elle connaissait le manifeste *Refus global* (1948) des Automatistes et a probablement remarqué l'inclusion de femmes dans le groupe, dont Madeleine Arbour (née en 1923), Muriel Guilbault (1922-1952), Thérèse Renaud (plus tard, Thérèse Leduc, 1927-2005), Françoise Riopelle (1927-2022), Françoise Sullivan (née en 1923) et Marcelle Ferron. Nicoll lit également *Vie des arts* pour comparer son travail avec celui de la scène artistique montréalaise[44]. Elle garde à portée de main l'ouvrage *Experiment in Depth* (1955) du psychologue britannique P. W. Martin, qu'elle chérie comme un outil d'autoanalyse précieux, car il encourage l'enregistrement des rêves provenant de l'inconscient[45].





GAUCHE : Paul-Émile Borduas, *Sous le vent de l'île (1.47)*, 1947, huile sur toile, 114,7 x 147,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Marcelle Ferron, *Kanaka*, 1962, huile sur toile, 201,5 x 171 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

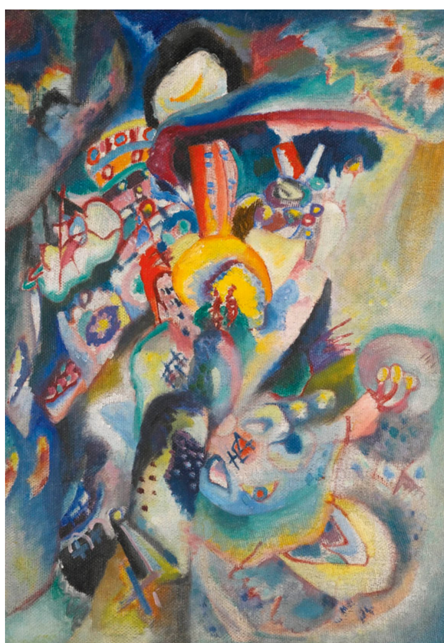
Grâce à ses œuvres automatiques, Nicoll affine sa démarche créative en deux temps, qui consiste à accéder à l'inconscient pour réaliser des images. Lorsqu'elle se tourne vers la peinture hard-edge en 1959, pratique inaugurée par des œuvres comme *Thursday's Model* (*Le modèle de jeudi*), 12 mars 1959, et *Alberta VI, Prairie*, 1960, elle ajoute une troisième étape à sa méthode, soit observer le monde extérieur; puis elle se tourne vers l'intérieur pour distiller, trier et ordonner la chose vue et, enfin, incarner ces images en peinture. *Experiment in Depth* de Martin a certainement aidé Nicoll à développer sa capacité à s'engager dans un processus de va-et-vient entre les mondes intérieur et extérieur par l'entremise de ce qu'il appelle le retrait et le retour, exactement ce qu'elle a vécu en tant qu'artiste abstraite. Nicoll explique les étapes deux et trois de sa méthode : « Lorsque je peins, je mobilise toute ma faculté critique […] En peignant, on accepte et on rejette constamment des éléments […] Ensuite, on fait appel à sa capacité critique véritable et on décide […] si c'est bon ou mauvais […] On utilise toute la personne. Impossible d'être uniquement intuitif, pas plus qu'on peut se contenter d'être seulement psychologique[46]. »

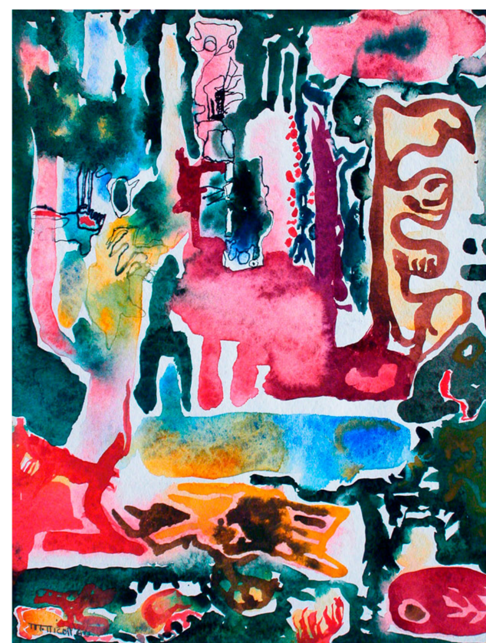


Marion Nicoll, *Alberta VI, Prairie*, 1960, huile sur toile, 60,9 x 152,4 cm, collection privée, Calgary.

L'automatisme, par lequel Nicoll est allée à la rencontre de sa réalité intérieure, soit la capacité de se retirer du monde extérieur pour y revenir ensuite en tant qu'artiste exposante, demeure en elle. Elle ne libère jamais ses peintures du monde réel pour qu'elles ne soient que formes et couleurs pures, car l'environnement ne cesse de compter pour Nicoll. L'abstraction est son langage, car elle est en phase avec son époque : la modernité.

Selon Ann Davis, ancienne directrice du Nickle Arts Museum de l'Université de Calgary, les abstractions de Nicoll sont également des compositions profondément spirituelles qui s'expriment par le silence et l'alchimie. Comme l'explique Davis, l'alchimie est une philosophie basée sur la transformation de la matière et l'abstraction est un moyen d'articuler le spirituel. L'abstraction convertit le physique en métaphysique et permet de dévoiler le monde intérieur. S'appuyant sur les idées de Kandinsky que sont le réalisme total (la transmutation de l'objet matériel) et l'abstraction totale (le silence sur le monde), Nicoll réduit l'artistique à sa plus simple expression et « l'art ne représente plus, il présente[47] ».





GAUCHE : Wassily Kandinsky, *Moskau II* (*Moscou II*), 1916, huile sur toile, 52,8 x 39 cm, collection privée. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1960, aquarelle sur papier, 35 x 22,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton.

Lorsque Nicoll opère sa transition vers l'abstraction hard-edge, elle continue de travailler en vase clos, un problème aggravé à son retour à Calgary après son année new-yorkaise. Le genre continue d'ailleurs d'être une entrave sociale à l'inclusion au sein du mouvement de la peinture hard-edge. Sur le plan géographique, Nicoll est loin des Plasticiens, le groupe de praticiens du hard-edge au Québec qui ne compte aucune praticienne. Elle participe bien aux expositions biennales de la peinture canadienne de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC) en 1963, 1965 et 1968, qui lui permettent enfin d'accéder à la scène nationale, mais elle est, dans les trois cas, la seule femme artiste originaire de l'Alberta[48]. La représentation totale des femmes dans ces expositions ne se situe qu'entre dix et douze pour cent du total des exposants.

À cette époque, l'artiste féministe canadienne de la relève, Joyce Wieland (1930-1998), est également invitée à participer à l'exposition biennale de 1965. Par hasard, Wieland et Nicoll sont toutes deux passées à l'abstraction en 1959, mais elles ne semblent pas s'être rencontrées. En 1968, à l'époque où William C. Seitz (1914-1974) déclare que l'abstraction pure et dure est « un style essentiel, sinon le style de notre temps », Nicoll n'est probablement plus la seule

à explorer ce langage, mais elle reste l'une des rares femmes à le pratiquer en Alberta[49]. Même si elle expose à la Vincent Price Gallery de Chicago en 1968, elle ne réintègrera jamais la scène hard-edge des États-Unis après son passage à New York.





GAUCHE : Joyce Wieland, *Time Machine Series* (*Série machine à remonter le temps*), 1961, huile sur toile, 203,2 x 269,9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Marion Nicoll, *March* (*Mars*), 1967, huile sur toile, Collection d'art public de la Ville de Calgary.

Nicoll considérait sa pratique de la peinture hard-edge comme son héritage artistique le plus important, il est donc regrettable qu'elle ait été interrompue par l'arthrite à l'âge de soixante-trois ans. Après 1971, lorsqu'elle arrive à supporter son inconfort physique, elle dessine et réalise des estampes. Parmi ses dernières œuvres connues figure l'estampe *Self Portrait* (*Autoportrait*), 1979, créée pour accompagner la première monographie sur sa vie et son art, *Marion Nicoll: R.C.A.* Comme plusieurs de ses estampes, cette image est une extension de sa pratique picturale, s'inscrivant en continuité avec l'huile *Self Portrait* (*Autoportrait*), peinte à New York en 1959. Ce n'est pas une coïncidence si elle choisit ces deux images pour mettre fin à sa pratique et clore deux décennies de parcours féministe. En 1959, lorsqu'elle peint *Autoportrait* à la manière hard-edge, elle place consciemment son moi au centre du tableau. Cette année-là, avec sa première exposition individuelle, elle devient également une abstractionniste publique. Jusqu'à la fin de sa vie, c'est sa peinture hard-edge qui lui apporte la reconnaissance et c'est le langage par lequel elle veut qu'on se souvienne d'elle.




GAUCHE : Marion Nicoll, *Self Portrait* (*Autoportrait*), 1959, huile sur toile, 76,2 x 60,9 cm. DROITE : Marion Nicoll, *Self Portrait* (*Autoportrait*), 1979, estampe à l’argile, 25,5 x 20 cm, édition 197/200.

STYLE ET TECHNIQUE

Marion Nicoll s'est engagée de manière exceptionnelle dans le développement technique et la maîtrise des matériaux qu'elle a utilisés tout au long de sa carrière. Elle inculque à ses élèves le principe selon lequel la « technique est un résultat et non un début[1] ». Elle considère que toutes ses créations sont d'égale importance et elle affine ses compétences en explorant six moyens d'expression clés : la peinture à l'aquarelle; le dessin et la peinture automatiques; la peinture à l'huile et à l'acrylique; le batik; la joaillerie; les arts d'impression. Tout au long de sa pratique, les principaux styles qu'elle développe sont le naturalisme, l'automatisme et l'abstraction hard-edge.

PEINDRE LA NATURE À L'AQUARELLE

Dans les années 1930, Nicoll fait des croquis en plein air, en camping sauvage au pied des Rocheuses, ce dont témoigne une photographie d'elle à cheval dans la réserve forestière Bow. Auparavant, quelques-uns des plus grands paysagistes canadiens, dont les artistes du Groupe des Sept Frank Johnston (1888-1949) et Arthur Lismer (1885-1969), lui ont enseigné à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO), de 1926 à 1929.





GAUCHE : Marion Mackay à cheval, réserve forestière Bow, date inconnue, photographie de source inconnue, Archives du Glenbow Museum, Calgary. DROITE : A. C. Leighton avec des élèves à l'école d'été Seebe, v.1933, photographie de source inconnue, épreuve à la gélatine argentique. Avec l'aimable autorisation du Leighton Art Centre, Alberta.

Ses études auprès d'Alfred Crocker Leighton (1900-1965) au Provincial Institute of Technology and Art (PITA) à Calgary, de 1929 à 1931, permettent à Nicoll de consolider ses aptitudes en peinture de paysage à l'aquarelle. Elle raffine notamment sa conception des tons dans l'application de la couleur, comme on peut le voir dans l'une de ses représentations des montagnes Rocheuses.





GAUCHE : A. C. Leighton, *View of Edmonton from the North Saskatchewan* (*Vue d'Edmonton à partir de la Saskatchewan Nord*), 1930, crayon et aquarelle sur papier, 38,7 x 49,5 cm, Archives du Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Mackay, *Untitled–Rockies* (*Sans titre – Rocheuses*), août 1940, aquarelle et crayon sur papier, 28,2 x 35 cm, Nickle Galleries, Université de Calgary.

Untitled–Rockies (*Sans titre – Rocheuses*), août 1940, comporte un dessin sous-jacent recouvert de lavis d'aquarelle sur lesquels Nicoll applique un trait de pinceau plus sec. Des couleurs épaisses sont employées pour les éléments du premier plan, du deuxième plan et de l'arrière-plan : la rivière, les arbres, les montagnes puis le ciel. Cette œuvre peut être comparée avec le tableau *View of Edmonton from the North Saskatchewan* (*Vue d'Edmonton à partir de la Saskatchewan Nord*), 1930, de Leighton, un exercice qui met l'accent sur l'attention minutieuse qu'il porte aux détails et les délicats lavis qu'il privilégie pour former le ciel ouvert des prairies. La palette de verts, de bleus et de bruns aux tons terreux, manifeste dans les deux tableaux, illustre comment Nicoll

observe les principaux enseignements de Leighton en matière d'harmonie des couleurs. Esquissée lors du voyage de Nicoll au Brewster's Guest Ranch à Seebe, en Alberta, en 1935, l'aquarelle intitulée *Brewster's* démontre une autre adaptation de l'harmonie des couleurs. Sous la scène croquée, elle note par d'exquis détails les bleus et les verts à tonifier partout par du noir et du blanc.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Brewster's*, 1935, aquarelle sur papier, 25,3 x 17,7 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.
DROITE : Marion Nicoll, *Crowsnest Pass*, 1948, aquarelle sur papier, 33,5 x 39 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

DESSIN ET PEINTURE AUTOMATIQUES

De 1946 à la fin des années 1970, Nicoll réalise des dizaines de dessins automatiques et d'aquarelles. Dans la trentaine, ses premières explorations de l'automatisme marquent une rupture importante avec son travail naturaliste. Elle s'initie à ce mode de production surréaliste par l'intermédiaire de son collègue Jock Macdonald (1897-1960), qu'elle rencontre en 1946 à l'école d'été de Banff, où enseignent les deux artistes.

Macdonald arrivait de Vancouver, où il avait rencontré Grace Pailthorpe (1883-1971) et assisté à sa conférence sur le surréalisme donnée dans le cadre de son exposition de 1944 au Musée des beaux-arts de Vancouver[2]. Pailthorpe, qui a été médecin et chirurgienne pendant la Première Guerre mondiale, devient analyste freudienne en 1922 et participe à l'*International Surrealist Exhibition* (Exposition internationale surréaliste) de 1936 à Londres, en Angleterre[3]. Elle sert de passerelle vers le surréalisme européen à Macdonald, puis à Nicoll.

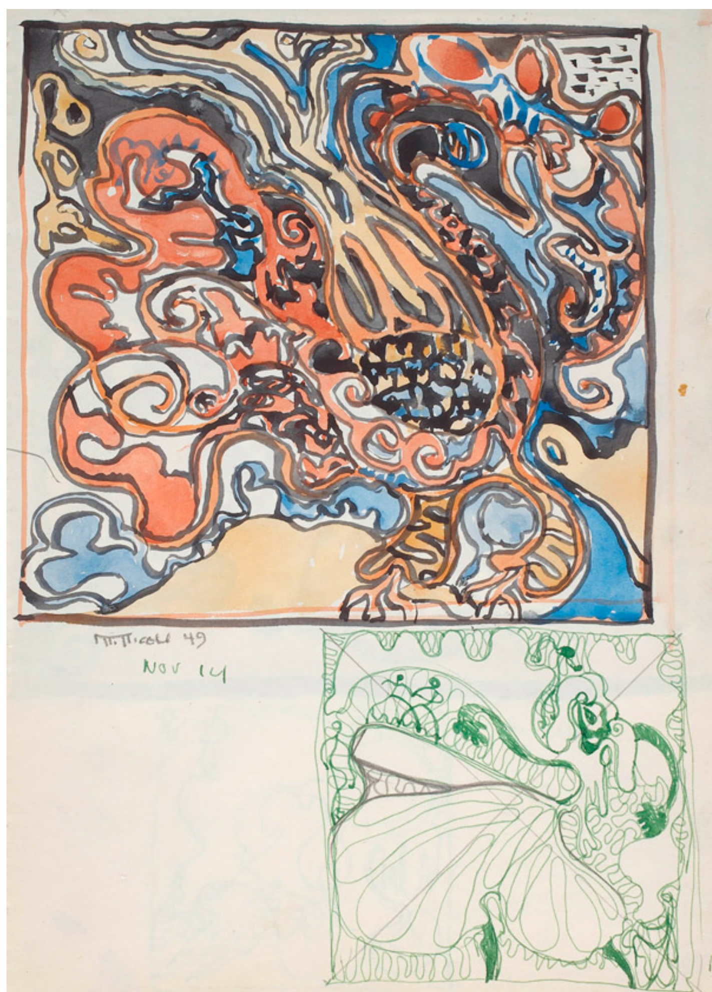
Le processus de travail automatique implique d'être seul, de se concentrer et de laisser la main se déplacer librement sans y penser; ce que Nicoll a un jour comparé à de la méditation[4]. Macdonald exprime sa joie devant l'engagement continu de Nicoll en s'exclamant : « Ha! Ha! Personne ne peut prédire ce qui vient et en vérité, cela n'a pas d'importance. Cependant, maintenant que tu découvres des éléments clairement inspirés des formes de la nature, tu peux

être certaine qu'une porte s'est ouverte. C'est excellent[5]. » Nicoll estime que cette pratique fait partie intégrante de son évolution en tant que peintre abstraite.



Grace Pailthorpe, *April 20, 1940 [The Blazing Infant]* (*20 avril 1940 [Le nourrisson flamboyant]*), 1940, peinture à l'huile sur panneau dur, 43,1 x 57,7 cm, Tate Gallery, Londres.

Nicoll utilise le stylo, le crayon et l'aquarelle pour réaliser ses œuvres automatiques, et celles-ci vont du simple dessin au trait à des compositions complexes faites de créatures fantaisistes et d'abstractions. L'automatisme pousse Nicoll à laisser tomber le contrôle étroit qu'elle exerce sur son outil, en plus de la libérer de la représentation du monde extérieur, laissant toute la place à son imaginaire intérieur. Deux exemples tirés de la collection Glenbow Museum, tous deux connus sous le nom de *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), datant de 1948 et de 1949, illustrent la fertilité de son esprit. L'aquarelle de forme carrée, peinte le 14 novembre 1949, présente des lignes et des formes qui s'entrecroisent ainsi qu'une forme phallocentrique au centre de l'image qui évoque l'orgasme; les détails se trouvant au-dessous donnent à penser à une créature hybride entre l'oiseau et le papillon.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 14 novembre 1949, aquarelle et encre sur papier, 30,1 x 22,6 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 11 novembre 1948, aquarelle, plume et encre de couleur sur papier, 26,7 x 19,2 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Une œuvre réalisée le 11 novembre 1948 amalgame un sous-dessin à l'encre et des lavis d'aquarelle, un matériau fluide qui favorise l'aléatoire, selon Nicoll, en cohérence avec le processus automatique. Les relations entre la forme et le fond se confondent, la couleur naturelle du papier joue un rôle propre dans la composition globale, l'espace n'est plus régi par la perspective, des figures illogiques coexistent, la lumière provient de la surface elle-même et la narration est irrationnelle.

Les titres descriptifs rattachés à sa production paysagiste, qui précisent où la peintre s'est rendue et ce qu'elle a vu, disparaissent : la plupart de ses œuvres automatiques ne sont pas titrées et arborent uniquement des inscriptions relatives à l'heure ou à la date de création. Malgré les problèmes de dextérité occasionnés par son arthrite avancée, Nicoll poursuit la création automatique jusqu'aux dernières années de sa vie, car elle se souvient que, grâce à l'automatisme, « c'était comme si je pouvais respirer[6] ». En témoigne un dessin à l'encre noir et blanc, créé en 1978, qui remplit presque toute la page, avec des lignes et des lavis débordant d'une zone à l'autre.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1978, encre sur papier, 35,5 x 28 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton. DROITE : Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), date inconnue, encre sur papier, 23 x 30 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

PEINTURE À L'HUILE ET ATELIER À LA MAISON

Avant 1959, Nicoll crée très peu d'œuvres à l'huile. Artiste paysagiste, elle a été formée à l'aquarelle et à la réalisation d'esquisses à l'huile sur des petits panneaux. Une photographie la montrant en train de travailler à Sunshine, en Alberta, révèle sa méthode pour peindre en plein air : assise, boîte à croquis, panneaux, peinture et pinceaux en main, elle observe la scène qui s'offre à elle. Cependant, c'est dans ses œuvres abstraites hard-edge sur toiles tendues, peintes à partir de 1959, que Nicoll acquiert sa plus grande maîtrise de l'huile.

La peinture à l'huile pure s'avère difficile à travailler en raison de sa grande viscosité et de son long temps de séchage, mais Nicoll continue d'y recourir pendant plus de dix ans, après s'être tournée vers l'abstraction hard-edge. Parfois, elle ajoute à l'huile du Lucite, un diluant qui permet un séchage plus rapide et atténue la texture tout en favorisant la création de formes aux contours nets. La transition est franche entre la composition de paysages tout en texture et la création d'œuvres abstraites à la surface non modulée, ce qui est manifeste lorsque l'on compare des compositions montagneuses comme *Untitled Mountain Landscape* (*Sans titre. Paysage de montagne*), 1946, avec *Foothills: I* (*Contreforts : I*), 1965.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Untitled Mountain Landscape* (*Sans titre. Paysage de montagne*), 1946, huile sur panneau dur, 31 x 37,9 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Foothills: I* (*Contreforts : I*), 1965, huile sur toile, 125,5 x 165,5 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Au début des années 1960, Nicoll prend conscience que son espace de travail est insuffisant pour s'adapter à la taille croissante de ses abstractions – des œuvres comme *Bowness Road, 2 AM* (*Rue Bowness, 2 h du matin*), 1963, mesurent près de deux mètres de long. Fort compétent en ingénierie, son mari l'aide à concevoir un atelier annexé à leur maison de Bowness. Rempli de lumière naturelle, l'espace est assez grand pour lui permettre de prendre du recul par rapport aux tableaux afin d'en mesurer l'impact avant leur exposition publique. Terminée à la fin de 1963, la nouvelle annexe est agrémentée d'un chevalet provenant de l'atelier de l'artiste postimpressionniste Henri Rousseau (1844-1910), acheté à Alfred Crocker Leighton en 1965, et devient, dès lors, le refuge de Nicoll. Elle témoigne : « Il faut une toile d'un mètre et demi. Si la toile est plus longue, je peins de côté. La seule chose que je prendrais avec moi si je devais quitter cet endroit, c'est ce chevalet. Le reste peut y demeurer[7]. »



Marion Nicoll, *Bowness Road, 2 AM* (*Rue Bowness, 2 h du matin*), 1963, huile sur toile, 138,2 x 186,3 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Après sa visite du nouvel espace de Nicoll, l'artiste américain Will Barnet (1911-2012) fait le constat suivant : « Nous n'oublierons jamais votre magnifique nouvel atelier et, de sa fenêtre, la vue de la courbe de la terre et des arches de chinook. Vos œuvres, qui remplissaient la pièce, étaient superbes[8]. » La plupart des abstractions de Nicoll sont réalisées à l'huile, à l'exception de ses toutes dernières peintures, telles que *One Year* (*Une année*), 1971, peintes avec des acryliques à base de plastique. Nicoll aime cette matière pour la facilité avec laquelle elle permet de réaliser des compositions hard-edge et « parce qu'il est possible de repeindre par-dessus et qu'elle sèche rapidement[9] ».



Marion Nicoll, *One Year* (*Une année*), 1971, acrylique sur toile, quatre panneaux : 153 x 92 cm; 153 x 82 cm; 153 x 56 cm; 153 x 101 cm; d'un bout à l'autre : 153 x 331 cm, Collection d'art public de la Ville de Calgary.

Un autre aspect technique important de l'œuvre abstraite de Nicoll produite après New York est son format sériel. De 1960 à 1968, l'artiste crée neuf séries de peintures hard-edge : Presence (Présence), I-IX; Alberta, I-XIV; Chinook, I-IV; Ritual (Rituel), I-II; Omen (Présage), I-II; Calgary, I-IV; Foothills (Contreforts), I-II; Guaycura, I-II; Runes (I-II). En réalisant des séries, elle peut approfondir thématiquement une idée sur plusieurs tableaux. Ses titres donnent une cohérence structurelle et séquentielle à chaque œuvre en incluant le titre de la série suivi d'un chiffre romain et d'un sous-titre. Ils sont inextricablement liés au sens de ses abstractions, agissant comme des rappels constants du passage du temps à travers les cycles naturels et mécaniques – en témoigne *Calgary III, 4 AM* (*Calgary III, 4 h du matin*), 1966, et *Une année*, 1971 – en même temps qu'ils sont des réflexions sur la brièveté de la vie et la place qu'occupe l'humanité dans l'ordre naturel.

SCULPTURE À PORTER

Comme les rares bijoux en métal et pierres précieuses fabriqués par Nicoll se trouvent dans des collections privées, leur étude technique et stylistique est un véritable défi. La plupart ont été créés après son voyage à Vancouver en 1956, au cours duquel elle a étudié auprès de l'orfèvre J. Christjansen[10]. Elle considère ses œuvres métalliques comme de « l'art à porter », tel que déclaré à l'événement *Sculpture to Wear: Bronze, Silver and Gold* (Sculpture à porter : bronze, argent et or)[11] et expose parfois ses bijoux aux côtés de ses peintures.

La broche en argent sterling *Plateau* (localisation inconnue) fait partie de la *First National Fine Crafts Exhibition* (Première exposition nationale des métiers d'art) organisée par la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, MBAC) et présentée dans trois musées d'art canadien ainsi qu'au pavillon du Canada de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles[12]. À *Albertacraft '62* (Métiers d'art Alberta 1962), Nicoll expose douze œuvres, dont des bagues, des pendentifs et des boucles d'oreilles, avec son tableau abstrait *Alberta XII: First Snow* (*Alberta XII : Première neige*), v.1962. Le

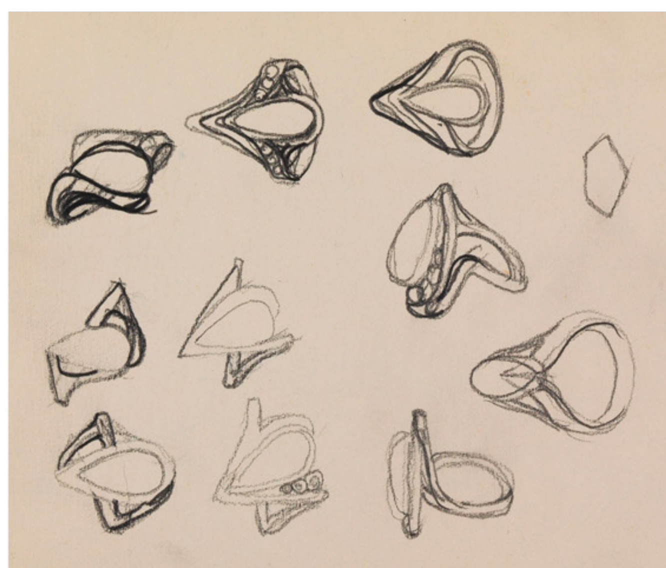
pendentif-broche *Snow Fence* (*Clôture à neige*), v.1956-1962, fait aussi partie de cette exposition[13].



Marion Nicoll, *Snow Fence* (*Clôture à neige*), v.1956-1962, pendentif en argent sur bronze et tourmaline rose, dimensions inconnues, collection privée, Calgary.

Les esquisses de Nicoll pour ses œuvres en métal, par exemple une page de dessins de bagues se trouvant dans la collection du Glenbow Museum, illustrent sa profonde réflexion quant aux relations entre les pierres et les métaux, son approche étant moderne et simplifiée, tout comme ses peintures abstraites. Son bracelet en argent et améthystes, que sa propriétaire actuelle a reçu de sa mère comme cadeau de fin d'études secondaires, montre la planification minutieuse des formes répétitives et l'attention soutenue que Nicoll porte aux jonctions entre les formes et le fermoir[14]. Des bracelets en argent et des boucles d'oreilles assorties auraient été achetés comme cadeau d'anniversaire[15]. Sur le plan stylistique, les œuvres en métal de Nicoll sont cohérentes avec ses abstractions : d'une part, elles embrassent la liberté de la ligne caractéristique de ses œuvres automatiques et, d'autre part, elles reprennent les formes répétitives de ses abstractions hard-edge.





GAUCHE : Marion Nicoll, bracelet en argent et améthystes; bracelet en argent et boucles d'oreilles assorties, argent sterling et cabochons d'améthyste, date inconnue, collection privée, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, esquisse pour anneaux de doigts, carnet de croquis n° 2, date inconnue, crayon sur papier, 13 x 18 cm, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

Comme le travail des métaux exige une grande précision, Nicoll est reconnue pour avoir employé un outil conçu sur mesure qui soutenait sa main et l'aidait lors de la fabrication[16]. À l'instar de ses tableaux, le monde naturel inspire ses sujets et son approche moderne : ses bijoux portent des titres comme *Winter Sun* (*Soleil d'hiver*), *The City* (*La ville*), *Pedestrian* (*Piéton*), *Winter Seed* (*Semences d'hiver*), *Grass and Reflected Sun* (*Herbe et réflexion du soleil*) ainsi

que *Pine Needles* (*Aiguilles de pin*), toutes ces œuvres produites v.1956-1962[17]. Le fait d'avoir assez d'imagination pour créer une bague de pouce peu orthodoxe et pour concevoir des ensembles thématiques de broches et de boucles d'oreilles assortis témoigne de l'innovation technique, stylistique et conceptuelle de Nicoll dans son travail avec les métaux et les pierres précieuses.

BATIK

À partir des années 1950, Nicoll est considérée comme une experte du batik[18], ancienne pratique javanaise consistant à créer des motifs en résine de cire sur des tissus. Elle apprend d'abord le procédé lorsqu'elle étudie à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) et suit plus tard une formation complémentaire à la Central School of Arts and Crafts (aujourd'hui le Central Saint Martins) de Londres, en Angleterre, en 1937-1938. Cette technique fait ensuite partie de son enseignement au Provincial Institute of Technology and Art (PITA) et elle vend de nombreuses œuvres à titre privé pour en tirer un revenu. En 1953, quand le gouvernement de l'Alberta lui demande d'écrire sur le sujet, elle a déjà une vingtaine d'années d'expérience avec le batik. Elle participe également à des entrevues et à des démonstrations publiques, notamment avec *Procession of Birds* (*Procession d'oiseaux*), 1956, grâce auquel elle est connue pour avoir remporté « un premier prix dans une exposition québécoise[19] ».



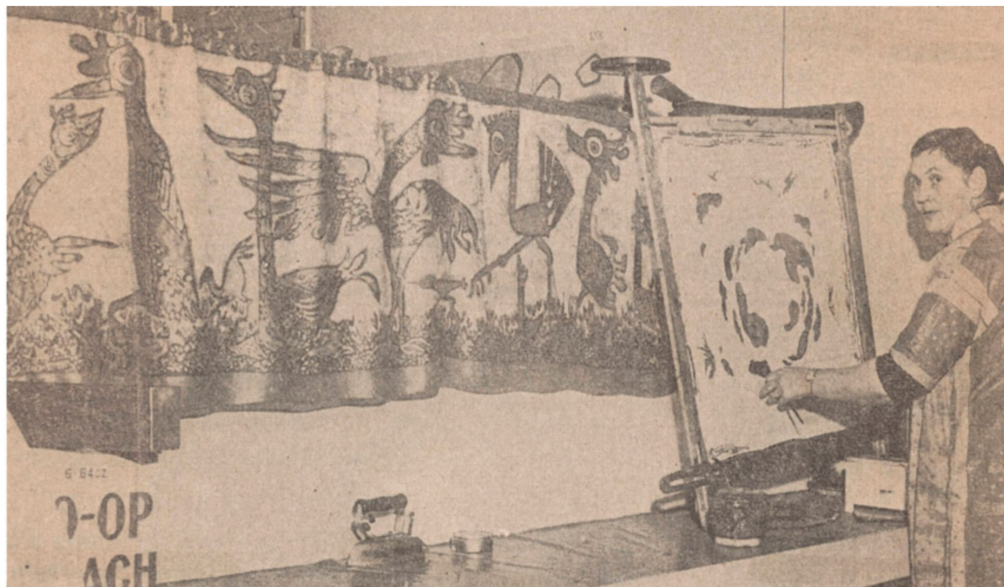
Marion Nicoll, *Procession of Birds* (*Procession d'oiseaux*), 1956, colorant azoïque sur soie, 73 x 222 cm, Glenbow Museum, Calgary.

Dans le manuel pratique *Batik*, Nicoll explique en détail les étapes nécessaires à la réalisation d'une œuvre avec cette technique[20]. Elle commence par un dessin préliminaire et s'approvisionne ensuite en matériaux : du tissu, un châssis, de la paraffine, de la cire d'abeille, des colorants azoïques, des épingles, un fer à repasser et des produits nettoyants, notamment des mordants tels que des acides, de l'eau distillée, du carbonate de calcium et de l'essence sans plomb. Un motif est dessiné sur le tissu avec un crayon doux et de la cire est appliquée sur ces zones pour conserver la couleur naturelle du tissu.

Chaque couleur qui apparaît dans la composition définitive nécessite un processus de teinture distinct. Nicoll recommande donc d'incorporer la couleur du support dans le dessin pour économiser une étape de teinture, une leçon essentielle tirée de son travail automatique. Les processus de nettoyage

comprennent l'application d'un fer chaud et le trempage dans un bain d'essence pour éliminer les résidus de cire. Finalement, le batik est plongé dans un mordant, puis il est lavé, rincé et pressé au fer à repasser afin de lisser le tissu.





GAUCHE : Marion Nicoll, illustration du carnet de croquis nº 12, date inconnue, crayon de couleur et à mine de plomb sur papier, 30 x 23 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll effectuant une démonstration de batik avec *Procession of Birds* (*Procession d'oiseaux*), 1956, image parue dans le *Calgary Albertan*, 30 novembre 1957, photographie de source inconnue, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Sur le plan stylistique, les batiks de Nicoll créés dans les années 1950 sont une extension de ses tableaux automatiques, avec des images fantaisistes tirées de son monde intérieur et une certaine linéarité et fluidité. Le carnet de croquis nº 12 de Nicoll illustre comment elle passe facilement du dessin au batik par le truchement de l'expression automatique. La couverture et la quatrième de couverture montrent sa planification pour des compositions similaires à *Procession d'oiseaux*, tandis que la couverture présente également sa palette de couleurs : blanc, cuivre, rouge vin, jaune-vert, or et bleu.

Les batiks de Nicoll sont très convoités sur le marché privé et lui valent d'être représentée par la galeriste new-yorkaise Bertha Schaefer[21]. Nicoll est également très appréciée pour son enseignement des arts du tissu, au point où l'artiste de Calgary John K. Esler (1933-2001) lui dédie une exposition de travaux d'étudiants : *Calgary Fabric Wall Hangings* (Suspensions murales en tissu de Calgary)[22].

ARTS D'IMPRESSION

Nicoll réalise des estampes tout au long de sa carrière, notamment en ayant recours aux processus de linogravure et de sérigraphie, mais c'est à partir des années 1950 qu'elle commence à travailler de manière innovatrice avec des supports non traditionnels comme l'argile et la collagraphie (accumulation de cartons). *Christmas Tree* (*Arbre de Noël*), 1952, est sa première œuvre sur support en argile, une matrice qu'elle préfère pour sa malléabilité. Elle y incorpore une imagerie fantaisiste tirée de ses œuvres automatiques.





GAUCHE : Marion Nicoll, *Butterflies* (*Papillons*), 1953, matrice en argile, 28 x 34,3 cm, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *Butterflies* (*Papillons*), 1953, estampe à l'argile sur papier, 28 x 34,3 cm, Glenbow Museum, Calgary.

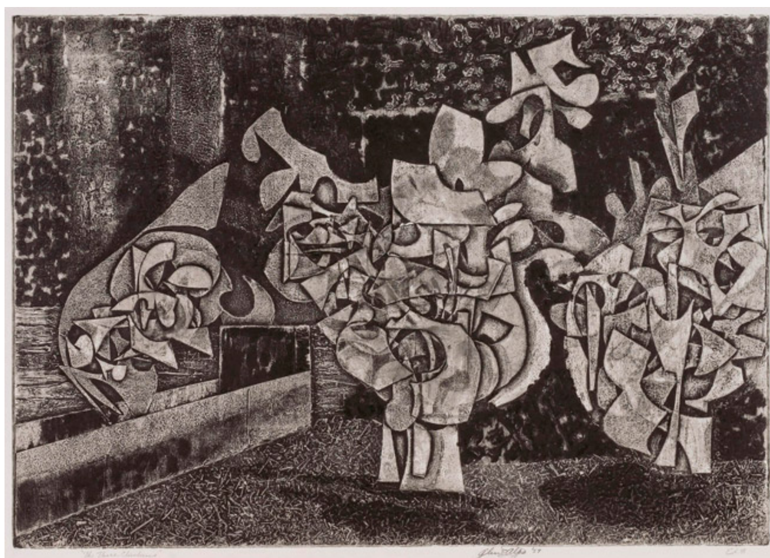
La matrice originale et l'estampe terminée de *Butterflies* (*Papillons*), 1953, montrent le travail continu de Nicoll avec l'automatisme et son innovation dans le domaine de l'argile. Conformément au procédé traditionnel de gravure en relief (taille d'épargne), dans l'estampe, les zones laissées en relief sont encrées et imprimées en couleur tandis que les formes incisées dans l'argile restent incolores. Toutefois, l'inscription qu'elle ajoute au bas de la planche révèle qu'il s'agit de tout sauf d'une gravure traditionnelle : « *incised with knife, fork, spoon, round washer and hair clip* [incisée avec couteau, fourchette, cuillère, rondelle et épingle à cheveux] ». Nicoll se sert de ces outils pour repousser les limites du métier de graveuse en même temps qu'elle renverse les associations conventionnelles de ces objets avec les rôles de genres domestiques. Les ustensiles de cuisine, les boulons et rondelles provenant de l'atelier d'outillage et les pinces à cheveux trouvées dans la coiffeuse acquièrent entre ses mains une nouvelle utilité.

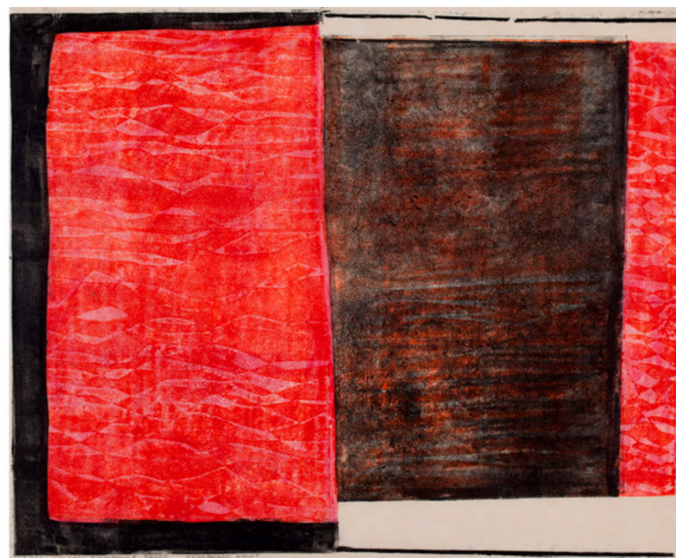
Dans le contexte de la prépondérance des procédés de lithographie, de sérigraphie et de gravure sur plaque métallique dans les arts d'impression contemporains, Nicoll réécrit les règles en tant que féministe et artiste avec ses gravures sur argile. L'une de ses premières estampes abstraites, *Expanding White* (*Expansion du blanc*), 1960, est un autre exemple de son innovation. En imprimant sur la surface insolite d'une lingette de nettoyage de marque Chiffons J, Nicoll explore le motif tissé bicolore intrinsèque à la marque pour créer un aspect tacheté avec des variations de texture. Son titre attire l'attention sur le rôle joué par le blanc dans toute la composition : les zones blanches créent un motif géométrique en forme de labyrinthe et servent de bordure extérieure, des caractéristiques inhérentes à sa pratique de la peinture hard-edge.



Marion Nicoll, *Expanding White* (*Expansion du blanc*), 1960, estampe à l'argile sur Chiffon J, 19,1 x 25,4 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

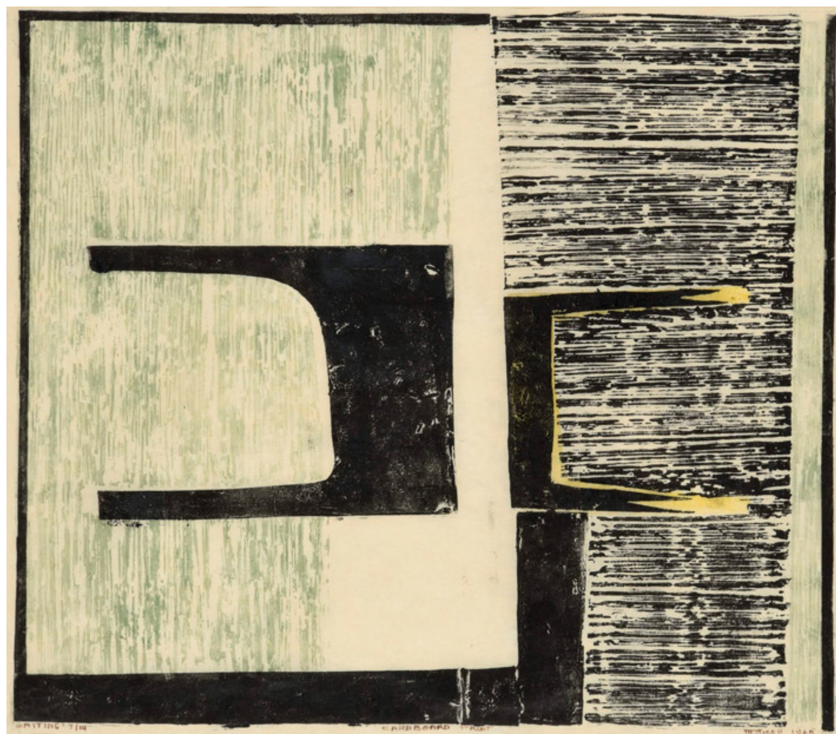
Nicoll est aussi reconnue pour son travail en collagraphie, technique qu'elle commence à explorer en 1965. Elle en aurait peut-être découvert les possibilités lors de son séjour à New York en 1958-1959 puisque Glen Alps (1914-1996), à qui l'on attribue l'invention du processus, avait alors récemment exposé ses collagraphies au Brooklyn Museum[23]. *La Paz, Red Rock Black Rock* (*La Paz, pierre rouge, pierre noire*), 1967, illustre comment la collagraphie permet de produire de plus grandes surfaces colorées et de créer un jeu de géométries négatives et positives.





GAUCHE : Glen Alps, *The Three Chickens* (*Les trois poulets*), 1958-1959, collagraphie sur papier, 71,1 x 94,6 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington. DROITE : Marion Nicoll, *La Paz, Red Rock Black Rock* (*La Paz, pierre rouge, pierre noire*), 1967, collagraphie au carton sur papier, 40,6 x 50,2 cm, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

Certaines des estampes de Nicoll sont des extensions de sa pratique picturale : *Waiting* (*Attente*), 1965, et *January '68* (*Janvier '68*), 1968, ont toutes les deux été créées après l'achèvement de ses peintures abstraites du même titre. Pour *Janvier '68*, Nicoll opte pour une méthode plus traditionnelle en choisissant la gravure sur bois, ce qui lui permet de réaliser l'un de ses plus grands tirages – cinquante – pour cette image. Les œuvres réalisées sur des matrices plus expérimentales et plus fragiles, comme la collagraphie, supposent des tirages généralement plus limités : ainsi, *Attente et La Paz, pierre rouge, pierre noire* ont été réalisées en des éditions de quatorze et quinze exemplaires respectivement.



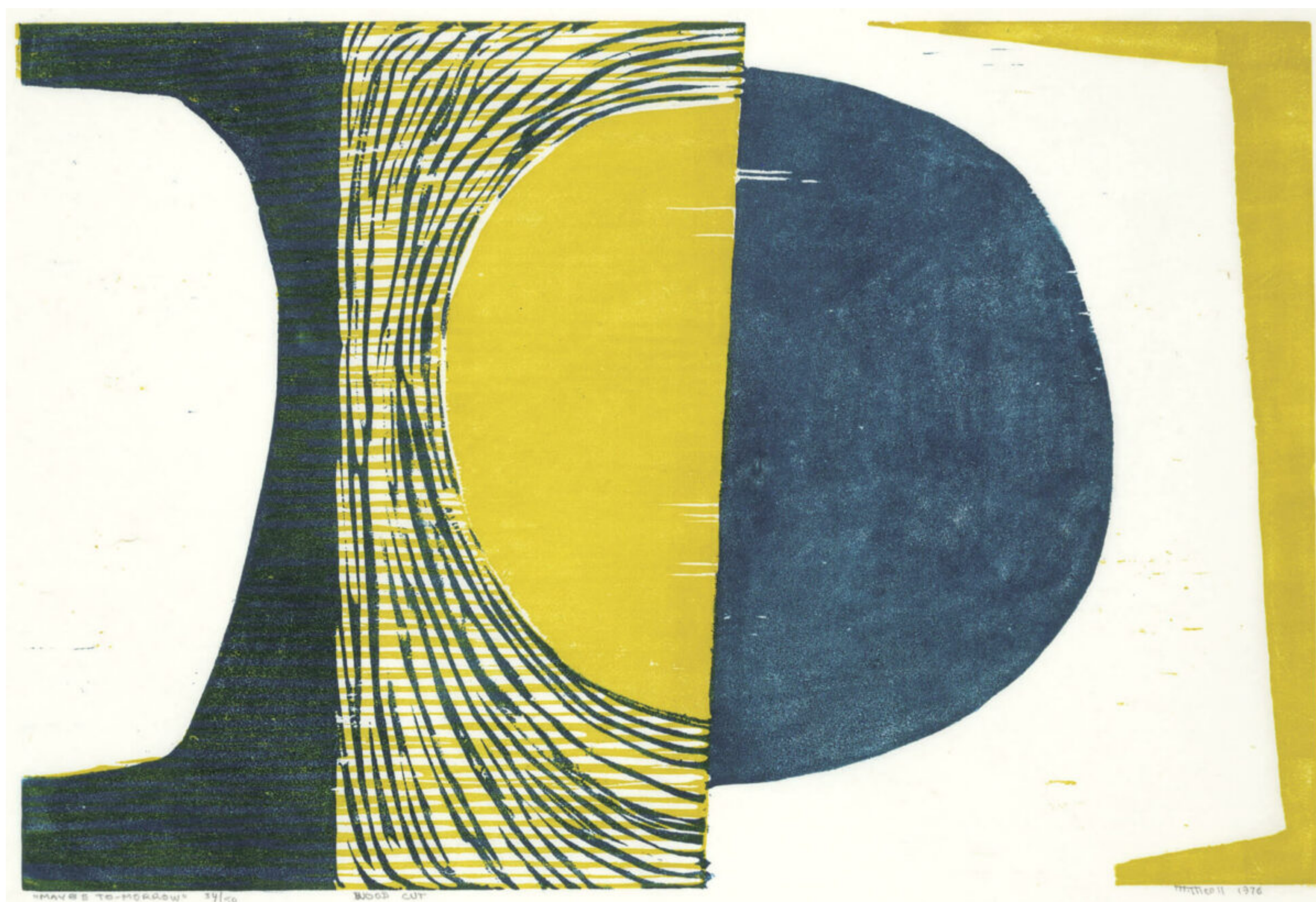


GAUCHE : Marion Nicoll, *Waiting* (*Attente*), 1965, collagraphie au carton sur papier, 45 x 50 cm, Collection d'art public de la Ville de Calgary. DROITE : Marion Nicoll, *January '68* (*Janvier '68*), 1968, gravure sur bois sur papier, édition 28/50, 42 x 31 cm, Collection d'art public de la Ville de Calgary.

Étant donné les nombreuses techniques qu'elle a pratiquées et dans lesquelles elle a excellé, Nicoll est un véritable esprit universel. Dans les arts d'impression, elle est reconnue pour avoir obtenu des « résultats remarquables avec peu ou pas d'équipement » et pour avoir employé « des matériaux non conventionnels

en guise de matrice, comme la pâte à modeler, le carton et la ficelle[24] ». En ce qui a trait à la fabrication du batik, des artistes, des fonctionnaires et des établissements d'enseignement comme le Provincial Institute of Technology and Art (PITA) font appel à son expertise. En joaillerie, ses œuvres sont si convoitées qu'aucune ne figure encore dans une collection d'art public. En peinture, elle a affiné ses aptitudes techniques chaque fois qu'elle a changé de stratégie, passant de la peinture de paysage à l'automatisme et à l'abstraction hard-edge.

Nicoll écrit peu sur l'art, mais lorsqu'elle le fait, elle se concentre sur le développement des aptitudes techniques, comme dans ses manuels pratiques *Monoprints* (1951) et *Batik* (1953)[25]. Elle reste fidèle à son engagement envers l'excellence technique et le travail manuel à une époque de production de masse et de mécanisation. Pour elle toutefois, la technique n'a jamais été plus importante que le véritable objectif de l'artiste, à savoir l'expression de soi.



Marion Nicoll, *Maybe To-morrow* (*Peut-être demain*), 1976, gravure sur bois en couleur sur papier, édition 34/50, 30,5 x 45,7 cm, collection privée, Calgary.



OÙ VOIR

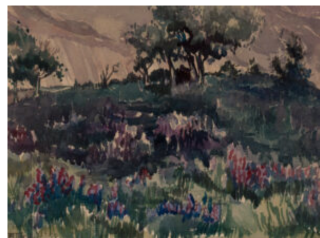
On trouve les œuvres de Marion Nicoll au sein de collections publiques et privées, au Canada et à l'international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.

ALBERTA FOUNDATION FOR THE ARTS

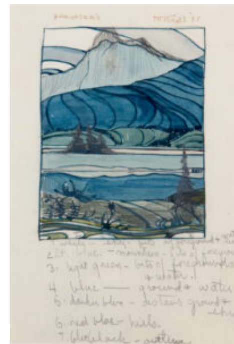
10708, 105e Avenue
Edmonton (Alberta) Canada
780-427-9968
affta.ab.ca



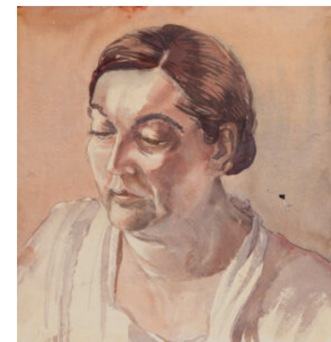
Marion Nicoll, *Flowers, Vase, Books, and Porcelain* (*Fleurs, vase, livres et porcelaine*), 1932
Aquarelle sur papier
32,5 x 39,6 cm



Marion Nicoll, *Summer Rain* (*Pluie d'été*), 1934
Aquarelle sur papier
22,5 x 31 cm



Marion Nicoll, *Brewster's*, 1935
Aquarelle sur papier
25,3 x 17,7 cm



Marion Nicoll, *Portrait of Florence Mackay* (*Portrait de Florence Mackay*), 1937
Aquarelle et crayon sur papier
36,5 x 33,8 cm



Marion Nicoll, *Crowsnest Pass*, 1948
Aquarelle sur papier
33,5 x 39 cm



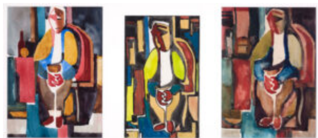
Marion Nicoll, *Christmas Tree* (*Arbre de Noël*), 1952
Estampe à l'argile sur papier
17,7 x 15,2 cm



Marion Nicoll, *Fishes* (*Poissons*), 1955
Batik en soie, rayonne et velours
157 x 94 cm



Marion Nicoll, *Zoomorphic Figure* (*Figure zoomorphique*), 1957
Batik en soie et rayonne
123,5 x 51,5 cm



Marion Nicoll, *Little Indian Girl* (*Fillette indienne*), 1957-1958
Aquarelle sur papier
45,2 x 80,1 cm



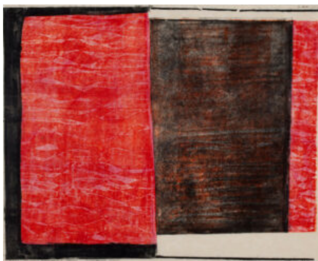
Marion Nicoll, *Sicilia #1* (*Sicile nº 1*), 1959
Huile sur toile
71,2 x 91,4 cm



Marion Nicoll, *Expanding White* (*Expansion du blanc*), 1960
Estampe à l'argile sur Chiffon J
19,1 x 25,4 cm



Marion Nicoll, *Ritual II* (*Rituel II*), 1963
Huile sur toile
128 x 152,8 cm



Marion Nicoll, *La Paz, Red Rock Black Rock* (*La Paz, pierre rouge, pierre noire*), 1967
Collagraphie au carton sur papier
40,6 x 50,2 cm



Marion Nicoll, *January '68* (*Janvier '68*), 1968
Huile sur toile
137,2 x 114,3 cm



Marion Nicoll, *The Maze* (*Le labyrinthe*), v.1969
Crayon-feutre sur papier
20,2 x 25,3 cm



Marion Nicoll, *Untitled* (*Sans titre*), date inconnue
Encre, aquarelle et crayon sur papier
32 x 12 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), date inconnue
Encre sur papier
23 x 30 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), mai 1948
Aquarelle à l'encre sur papier
30 x 22 cm



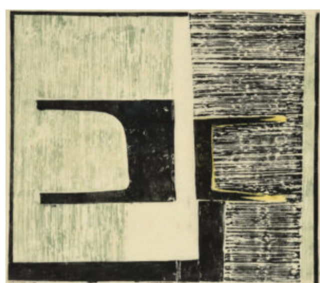
Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1978
Encre sur papier
35,5 x 28 cm

COLLECTION D’ART PUBLIC DE LA VILLE DE CALGARY

Calgary (Alberta) Canada
403-268-2489
calgary.ca/publicart



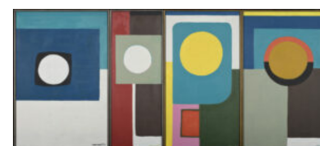
Marion Nicoll, *The City on Sunday* (*La ville le dimanche*), 1960
Huile sur toile
80,5 x 113,5 cm



Marion Nicoll, *Waiting* (*Attente*), 1965
Collagraphie au carton sur papier
45 x 50 cm



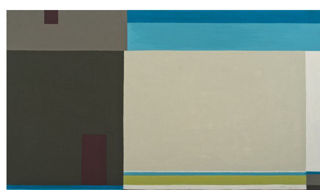
Marion Nicoll, *January ’68* (*Janvier ’68*), 1968
Gravure sur bois sur papier, édition 28/50
42 x 31 cm



Marion Nicoll, *One Year* (*Une année*), 1971
Acrylique sur toile
Quatre panneaux :
153 x 92 cm; 153 x 82 cm; 153 x 56 cm; 153 x 101 cm
D’un bout à l’autre :
153 x 331 cm

COLLECTION MCMICHAEL D’ART CANADIEN

10365, avenue Islington
Kleinburg (Ontario) Canada
905-893-1121 ou 1-888-213-1121
mcmichael.com



Marion Nicoll, *Prairie Farm* (*Ferme des Prairies*), 1968
Acrylique sur toile
92,3 x 157,6 cm

GLENBOW MUSEUM

130, 9e Avenue SE
Calgary (Alberta) Canada
403-268-4100
glenbow.org



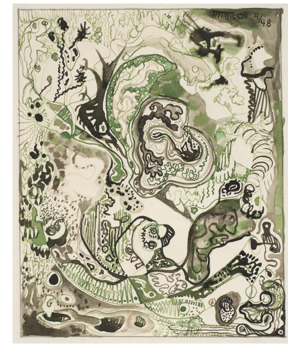
Marion Mackay, *Mountain Water* (*Eau de montagne*), v.1936
Aquarelle sur papier
34,8 x 39,6 cm



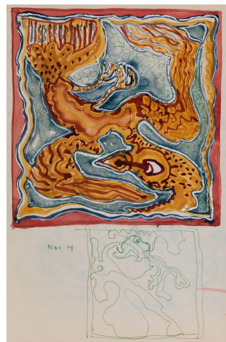
Marion Nicoll, *Untitled Mountain Landscape* (*Sans titre. Paysage de montagne*), 1946
Huile sur panneau dur
31 x 37,9 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 11 novembre 1948
Aquarelle, plume et encre de couleur sur papier
26,7 x 19,2 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948
Pinceau, plume, encre et aquarelle sur papier
18,9 x 15,3 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948
Aquarelle et encre sur papier
30,1 x 22,6 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948
Aquarelle, gouache, plume et encre sur papier
35,6 x 30,1 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948
Aquarelle sur papier
30,1 x 22,6 cm



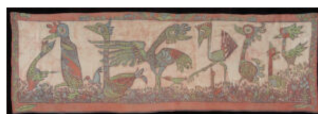
Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 14 novembre 1949
Aquarelle et encre sur papier
30,1 x 22,6 cm



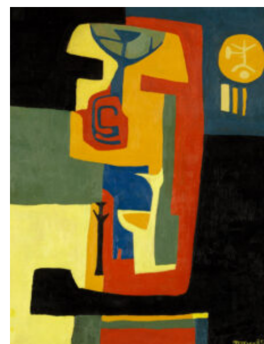
Marion Nicoll, *Badlands, Eladesor*, 1953
Aquarelle sur papier écru
35,6 x 44,2 cm



Marion Nicoll, *Butterflies* (*Papillons*), 1953
Estampe à l'argile sur papier
28 x 34,3 cm



Marion Nicoll, *Procession of Birds* (*Procession d'oiseaux*), 1956
Colorant azoïque sur soie
73 x 222 cm



Marion Nicoll, *Spring* (*Printemps*), 1959
Huile sur toile
91,8 x 71,7 cm



Marion Nicoll, *Bowness Road, 2 AM* (*Rue Bowness, 2 h du matin*), 1963
Huile sur toile
138,2 x 186,3 cm



Marion Nicoll, *Northern Nesting Grounds* (*Lieux de nidification nordiques*), 1964
Estampe à l'argile
35,6 x 44,9 cm



Marion Nicoll, *Foothills: I* (*Contreforts : I*), 1965
Huile sur toile
125,5 x 165,5 cm

LEIGHTON ART CENTRE

282027, 144e Rue Ouest
Foothills (Alberta) Canada
403-931-3633
leightoncentre.org



Marion Nicoll, *February 1967* (*Février 1967*), 1967
Colorant azoïque sur tissu
193 x 134,6 cm

MORRIS AND HELEN BELKIN ART GALLERY

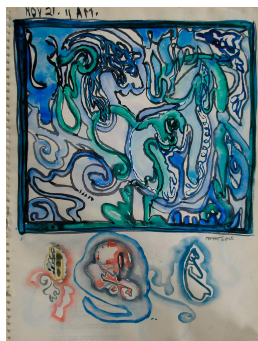
Université de la Colombie-Britannique
1825, Main Mall
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-822-2759
belkin.ubc.ca



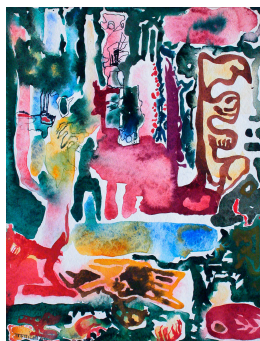
Marion Nicoll, *The Beautiful City* (*La ville magnifique*), 1959
Huile sur toile
92 x 71,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ALBERTA

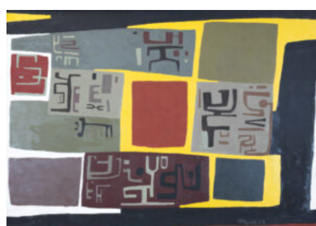
2, Sir Winston Churchill Square
Edmonton (Alberta) Canada
780-422-6223
youraga.ca



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948
Aquarelle sur papier
30 x 22,5 cm



Marion Nicoll, *Untitled [Automatic Drawing]* (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1960
Aquarelle sur papier
35 x 22,7 cm



Marion Nicoll, *Ancient Wall* (*Mur ancien*), 1962
Huile sur toile
107,6 x 153,2 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca



Marion Nicoll, *Batik*, v.1950
Colorant azoïque sur soie
100 x 92,5 cm



Marion Nicoll, *Thursday's Model* (*Le modèle de jeudi*), 1959
Huile sur toile
92 x 51,1 cm

NICKLE GALLERIES

Université de Calgary
435 Campus Lane NW
Calgary (Alberta) Canada
403-210-6201
nickle.ucalgary.ca



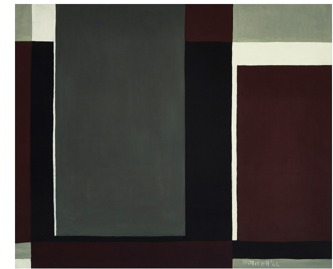
Marion Mackay, *Untitled–Rockies* (*Sans titre – Rocheuses*), août 1940
Aquarelle et crayon sur papier
28,2 x 35 cm



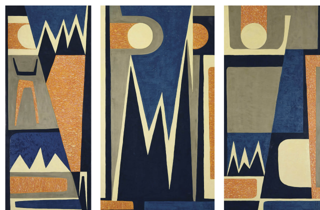
Marion Nicoll, *Chinook*, 1945
Tempera sur panneau
37 x 58 cm



Marion Nicoll, *Sicilia V: The House of Padrone* (*Sicile V : La maison du maître*), 1959
Huile sur toile
90 x 105,5 cm



Marion Nicoll, *Calgary III, 4 AM* (*Calgary III, 4 h du matin*), 1966
Huile sur toile
114,3 x 137,2 cm



Marion Nicoll, *Journey to the Mountains: Approach, The Mountains, Return* (*Voyage dans les montagnes : Approche, Les montagnes, Retour*), 1968-1969
Huile sur toile
Triptyque : *Approche*, 274,3 x 114,3 cm; *Les montagnes*, 274,3 x 152,4 cm; *Retour*, 274,3 x 129,5 cm
D’un bout à l’autre : 274,3 x 396,2 cm

THE ROOMS

9, avenue Bonaventure
St. John's (Terre-Neuve-et-Labrador) Canada
709-757-8000
therooms.ca



Marion Nicoll, *Rome I: The Shape of the Night* (*Rome I : La forme de la nuit*), 1960
Huile sur toile
71,3 x 97,1 cm

UNIVERSITÉ DE REGINA

3737 Wascana Parkway
Regina (Saskatchewan) Canada
www2.uregina.ca/president/art/



Marion Nicoll, *Utopia* (*Utopie*), 1947
Huile sur panneau
40,6 x 48,3 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Sa sœur aînée meurt en bas âge, son frère à quinze mois, et sa sœur cadette, Isobel, à dix-sept ans.

2. Marion Nicoll, « Interview with Joan Murray », 24 mai 1979, p. 3, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (ci-après, Entretien avec Murray).

3. Entretien avec Murray.

4. Nicoll a étudié au couvent St. John's à Red Deer en Alberta, en 1925-1926, mais on ne connaît pas le nom des personnes qui lui ont enseigné.

5. Marion Nicoll, « Interview with Marion and Jim Nicoll », 19 juin 1972, p. 8, Archives de la Alberta Foundation for the Arts (AFA), Edmonton (ci-après, Entretien de l'AFA).

6. Les nominations de Nicoll dans l'enseignement sont présentées dans Jennifer Salahub, « Mine Had a Ripple in It », *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 73.

7. Entretien de l'AFA, p. 14.

8. Marion Nicoll, « Interview with Laura Chrumka », Junior League Oral History Project, 1982, RCT 403, Glenbow Museum, Calgary. Helen K. Wright, « Interview with Marion Nicoll », 29 janvier 1973, p. 1, bande vidéo X20-14, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary, dossier 21 (ci-après, Entretien avec Wright, X20-14).

9. Marion Nicoll, « The Four Greatest Artists », *Highlights: Quarterly Magazine of the Alberta Society of Artists*, mars 1952, n.p. Ses quatre artistes préférés sont El Greco, Sandro Botticelli, Emily Carr et Maurice Graves.

10. Marion Mackay à Jim Nicoll, 10 juin 1935, p. 3, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary (ci-après, fonds Nicoll), dossier 23.

11. Kathy E. Zimon, *Alberta Society of Artists: The First Seventy Years*, Calgary, University of Calgary Press, 2000, p. 81.

12. La première exposition connue des Women Sketch Hunters a lieu en février 1935, comme confirmé par l'article « Sketch Club Show Arouses Commendation », 6 février 1935 (avec l'aimable autorisation de Jennifer Salahub, Calgary). D'autres expositions suivent en 1936, comme en témoigne l'article de F. H. Norbury, « Sketch Hunters are Commended on Exhibition », 30 novembre 1936, éditeur inconnu, Archives de la Ville d'Edmonton, dossier du Musée des beaux-arts d'Edmonton, n° 2, 1936-1949.

13. *Exhibition of Contemporary Canadian Painting* (Exposition de peinture canadienne contemporaine), organisée par la Galerie nationale du Canada, Ottawa, pour la Carnegie Corporation of New York, en vue de sa diffusion dans les dominions du sud de l'Empire britannique, 15 septembre 1936 au 16 avril 1939. *Mountain Water* (*Eau de montagne*), v.1936, correspond à la notice 60 du catalogue de l'exposition.

14. « Calgary Paintings to Hang at C.N.E. », *Calgary Herald*, 9 août 1939, p. 24.

15. Marion Nicoll, « Crafts in Alberta », novembre 1965, tapuscrit non publié, p. 4, fonds Nicoll, dossier 62.

16. Bresky Dushan, « Teacher Favors Experimental Art; Husband Doesn't Share Opinions », *Calgary Herald*, 26 janvier 1953.

17. Valerie Greenfield, *Founders of the Alberta College of Art*, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1986, p. 9; Joyce Zemans, *Jock Macdonald: The Inner Landscape*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981, p. 132.

18. « Marion Nicoll: Painter », *Environment '70*, Edmonton, Arts & Crafts Division, Cultural Development Branch, et Edmonton Art Gallery, 1970, fonds Nicoll, dossier 130.

19. Entretien avec Murray, p. 4.

20. P. W. Martin, *Experiment in Depth: A Study in the Work of Jung, Eliot and Toynbee*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1955, format de poche en 1976, p. 260, 263.

21. Martin, *Experiment*, p. 261.

22. Nicoll n'a exposé qu'une œuvre automatique dans le cadre du *First Calgary Art Show* (Première exposition de Calgary), Coste House, 23 septembre, v.1949, *Automatic No. 1* (*Automatique n° 1*), fonds Nicoll, dossiers 130-134.

23. Article sans auteur et sans titre, *Calgary Albertan*, 30 novembre 1957, dossier d'artiste de Marion Nicoll, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

24. Mme Catherine Freize de Calgary est représentée arborant un foulard en batik dans l'article de Mary Biner, « Ancient Wax Painting Form Being Taught at Art College », *Calgary Herald*, 8 janvier 1965.

25. Jan Roseneder, *The ASA Index: 1948-1980*, Calgary, Bibliothèque de l'Université de Calgary, Bibliography Series n° 1, 1982, p. 58.

26. Adeline Flaherty, « Life and Painting Synonymous for Calgary Artist-Teacher », *Calgary Herald*, 27 janvier 1965.

27. Il est important que Marion Nicoll ait relevé la nature autochtone de son modèle, et ce, même si elle ne l'a pas identifié par son nom, ce qui est par ailleurs une pratique typique des cours de dessin d'après modèles vivants, quelle que soit l'origine ethnique des modèles. Néanmoins, le titre de cette œuvre suggère une différence fondée sur la race qui occulte sans doute à jamais l'âge réel et l'apparence physique concrète de cette personne. À Bowness, Nicoll a passé une grande partie de sa vie à voisiner la nation Tsuu'tina; cette proximité l'a peut-être sensibilisée à la présence autochtone en Saskatchewan.

28. Entretien avec Murray, p. 6.

29. Marion Nicoll à Janet Mitchell, 1er mars 1959, p. 1, fonds Janet Mitchell, Glenbow Museum, Calgary.

30. Mary Biner, « Artist Plans Constant Work to "Earn" $5,500.00 Scholarship », *Calgary Herald*, s.d., v.1966.

31. Marion Nicoll, « Interim Report to Canada Council », 6 juin 1959, fonds Nicoll, dossier 93, p. 3.

32. Entretien de l'AFA, p. 18.

33. Citée dans Christopher Jackson, *Marion Nicoll: Art and Influences*, Glenbow Museum, Calgary, 1986, p. 22.

34. Marion Nicoll, « Interview with Helen K. Wright », 29 janvier 1973, p. 8-9, bande vidéo X20-15, fonds Nicoll, dossier 21 (ci-après, Entretien avec Wright, X20-15). Voir aussi « The Four Greatest Artists », *Highlights: Quarterly Magazine of the Alberta Society of Artists* (mars 1952), n.p., où elle indique qu'El Greco, Sandro Botticelli, Emily Carr et Maurice Graves sont ses quatre artistes fétiches.

35. Entretien de l'AFA, p. 2.

36. Entretien de l'AFA, p. 7.

37. Entretien avec Wright, X20-15, p. 3.

38. Marion Nicoll, « Interim Report to Canada Council », 6 juin 1959, fonds Nicoll, dossier 93.

39. Les trois sites de l'exposition à Calgary sont : le Provincial Institute of Technology of Art, bloc est, 7-19 décembre 1959; l'hôtel de ville de Bowness, 13-20 février 1960; la galerie du Calgary Allied Arts Centre, 13 mars-2 avril 1960.

40. « Tech Art Instructors Exhibit Paintings at Joint Showing », *Calgary Herald*, 17 novembre 1959.

41. « Artist Shows Oil Paintings », *Calgary Albertan*, 8 décembre 1959 et « Exhibition of Paintings », *Calgary North Hill News*, 3 décembre 1959.

42. Entretien avec Murray, p. 11, 13.

43. Clement Greenberg, « Clement Greenberg's View of Art on the Prairies: Painting and Sculpture in Prairie Canada Today », *Canadian Art* XX, n° 2 (mars-avril 1963), p. 96.

44. Iain Baxter, Frank Palmer, Ron Spickett et George Wood sont les autres artistes de l'Alberta.

45. J. Russell Harper, « The Contemporary Canadian Scene », *5th Biennal Exhibition of Canadian Painting, 1963/5e Exposition biennale de la peinture canadienne 1963*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1963, p. 5, 26.

46. *M. Nicoll*, Calgary Allied Arts Centre, 6-19 décembre 1963. Cette exposition dévoile ses nouvelles séries Ritual (Rituel) et Alberta.

47. Dushan, « Teacher Favors Experimental Art ».

48. « Marion Nicoll Questionnaire », dossier d'exposition, *Marion Nicoll: Art and Influences*, Glenbow Museum, Calgary.

49. Jim a été président du conseil d'administration de la bibliothèque de Bowness (1959-1964) et juré pour l'exposition annuelle et le Stampede de Calgary.

50. Adeline Flaherty, « Life and Painting Synonymous for Calgary Artist-Teacher », *Calgary Herald*, 27 janvier 1965.

51. Judith Butler, *Undoing Gender*, New York et Londres, Routledge, 2004, p. 29.

52. Marion Nicoll, « Report to Canada Council », 22 février 1967, fonds Nicoll, dossier 94.

53. J. Russell Harper, *Painting in Canada: A History*, Toronto, University of Toronto Press, 1966, p. 394 (pour l'illustration de l'œuvre *The Slough* (*Le marécage*). Cette œuvre se trouve dans la collection de la Illingworth Kerr Gallery de l'Université des arts de l'Alberta.

54. La *Retrospective Exhibition of Graphics by Marion Nicoll, A.S.A.* (Exposition rétrospective d'œuvres graphiques de Marion Nicoll, A.S.A) a été présentée à la Strathcona Place Society, à Edmonton, en 1972.

55. *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959-1971*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975.

56. Les trois expositions ont été présentées par la Glenbow Foundation, 1969; l'Université de Calgary, 1971; et la Muttart Art Gallery, 1982.

57. Salahub, « Mine Had a Ripple in It », p. 102.

ŒUVRES PHARES : PORTRAIT DE FLORENCE MACKAY

1. Les portraits connus de Nicoll sont *Evelyn*, 1940, *Peggy*, 1946, et *Janet Mitchell*, s.d.

2. Marion Nicoll, citée dans J. Brooks Joyner, *Marion Nicoll, R.C.A.*, Calgary, Masters Gallery, 1979, p. 51.

3. Telle que citée dans Christopher Jackson, *Marion Nicoll: Art and Influences*, Calgary, Glenbow Museum, 1986, p. 8.

4. Natasha Pashak détaille les pertes subies par la famille dans « Almost Outnumbered: The Role of Alberta in the Life and Work of Marion Nicoll », mémoire de maîtrise en arts, Université Concordia, 2010, p. 21.

5. Il est fait mention que Florence Mackay enseignait avant son mariage dans Marion Nicoll, « Interview with Laura Chrumka », Junior League Oral History Project, 1982, RCT 403, Glenbow Museum, Calgary.

ŒUVRES PHARES : CHINOOK

1. Sur cette œuvre de Nicoll, voir : Christopher Jackson, *Marion Nicoll: Art and Influences*, Calgary, Glenbow Museum, 1986, cat. 1, illustration en p. 40; et Ann Davis et Elizabeth Herbert, *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, illustration en p. 13.

2. Bien que ces esquisses soient signées et datées, Nicoll a ajouté ces précisions au bas des œuvres en employant un autre matériau que la mine de plomb, ce qui invite à reconsidérer leur datation.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE [DESSIN AUTOMATIQUE]

1. Marion Nicoll, « Interview with Joan Murray », 24 mai 1979, p. 2, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (ci-après, Entretien avec Murray).

2. Entretien avec Murray, p. 4.

3. Marion Nicoll telle que citée dans Ann Payne, « Jim and Marion Nicoll », *Art West*, vol. VI, 1977, p. 14.

4. Marion Nicoll à Janet Mitchell, 5 janvier 1968, p. 2, fonds Janet Mitchell, Glenbow Museum, Calgary, M852-5, correspondance, 1959-1973.

5. Entretien avec Murray, p. 2

ŒUVRES PHARES : BATIK

1. Son professeur était probablement Franz Johnston, qui a enseigné le batik selon Roger Burford Mason, dans *A Grand Eye for Glory: A Life of Franz Johnston*, Toronto et Oxford, Dundurn Press, 1998, p. 60. Nicoll se souvient que, « un homme m'a enseigné au Ontario College of Art quand j'y étudiais, en 1927, 1928, 1929 », dans Helen K. Wright, « Interview with Marion Nicoll », 29 janvier 1973, p. 10, bande vidéo X20-14, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary, dossier 21.

2. Article sans auteur et sans titre, *Calgary Albertan*, 30 novembre 1957, dossier d'artiste de Marion Nicoll, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

3. Jennifer Salahub, « Mine Had a Ripple in It », dans *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 102.

ŒUVRES PHARES : LE MODÈLE DE JEUDI

1. Mary Biner, « Artist Plans Constant Work to "Earn" $5,500.00 Scholarship », *Calgary Herald*, s.d., v.1966.

2. L'exposition est présentées dans les trois sites, aux dates suivantes : le Provincial Institute of Technology of Art, bloc est, 7-19 décembre 1959; l'hôtel de ville de Bowness, 13-20 février 1960; la galerie du Calgary Allied Arts Centre, 13 mars-2 avril 1960.

3. James McLaren Nicoll, « Bowness Goes Modern », fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary, dossier 115.

ŒUVRES PHARES : ALBERTA IV : MATIN D'HIVER

1. Marion Nicoll, « Power Paint Course, V. See-Ability of Colour », fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary (ci -après, fonds Nicoll), dossier 59.

2. Helen K. Wright, « Interview with Marion Nicoll », 29 janvier 1973, p. 10, bande vidéo X20-14, fonds Nicoll, dossier 21, p. 2 (ci-après, Entretien avec Wright).

3. Entretien avec Wright, p. 2.

4. Les quatorze tableaux de la série Alberta sont les suivants : *Alberta I: A Tree* (*Alberta I : Un arbre*); *Alberta II: Moon in the Morning* (*Alberta II : Lune le matin*); *Alberta III: Against the Light* (*Alberta III : Contre à la lumière*); *Alberta IV: Winter Morning* (*Alberta IV : Matin d'hiver*); *Alberta V: Mountain Rise* (*Alberta V : Ascension de la montagne*); *Alberta VI: Prairie* (*Les Prairies*); *Alberta VII: Winter Sunrise* (*Alberta VII : Lever de soleil d'hiver*); *Alberta VIII: Sun and Trees* (*Alberta VIII : Soleil et arbres*); *Alberta IX: Prairie Town* (*Alberta IX : Ville des Prairies*); *Alberta X: September* (*Alberta X : Septembre*); *Alberta XI: The Season's Change* (*Alberta XI : Le changement de saison*); *Alberta XII: First Snow* (*Alberta XII : Première neige*); *Alberta XIII: Foothills* (*Alberta XIII : Contreforts*); *Alberta XIV: Winter Fields* (*Alberta XIV : Champs d'hiver*).

5. Ces titres sont *ALTA VII [Winter Morning]* (*ALB VII [Matin d'hiver]*), dans *Marion Nicoll: A Retrospective*, 1959-1971; *Winter Morning* (*Matin d'hiver*), dans J. Brooks Joyner, *Marion Nicoll, R.C.A.*, Calgary, Masters Gallery, 1979, (avec illustration) p. 18; et *Alberta IV: Winter Morning* (*Alberta IV : Matin d'hiver*), dans Christopher Jackson, *Marion Nicoll: Art and Influences*, Calgary, Glenbow Museum, 1986, (avec illustration) p. 34.

6. Ann Davis et Elizabeth Herbert, *Marion Nicoll: A Retrospective*, Nickle Galleries, University of Calgary, 25 janvier-27 avril 2013, œuvre listée sans numéro de catalogue.

7. Marion Nicoll, Sans titre [Journal de peinture], 1958-années 1980, fonds Nicoll, M6642, dossier 62.

ŒUVRES PHARES : MUR ANCIEN

1. Marion Nicoll, « New York-Europe Journal », entrée du 20 mai 1959, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary (ci -après, fonds Nicoll), dossier 93.

2. Catalogue de cette première rétrospective commissariée par Duck Ventures (alias John Hall et Ron Moppett) : *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959-1971*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975. Parmi les autres œuvres européennes achevées à Calgary, on compte *Rome I*, *Rome II*, *Madrid I* et *Madrid II*.

3. Clement Greenberg, « Clement Greenberg's View of Art on the Prairies: Painting and Sculpture in Prairie Canada Today », *Canadian Art* XX, nº 2 (mars-avril 1963), (avec illustration) p. 96.

4. Marion Nicoll, « Interview with Joan Murray », 24 mai 1979, p. 18, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

5. Greenberg, « Clement Greenberg's View of Art on the Prairies », p. 96.

6. Helen K. Wright, « Interview with Marion Nicoll », 29 janvier 1973, p. 5, bande vidéo X20-14, fonds Nicoll, dossier 21.

7. Les femmes artistes associées au mouvement de peinture hard-edge aux États-Unis sont June Harwood et la peintre d'origine canadienne Agnes Martin.

8. L'exposition de Nicoll est présentée à la fois à Edmonton et à Calgary : au Musée des beaux-arts d'Edmonton, du 6 au 30 mai 1963; et au Calgary Allied Arts Centre, du 3 au 29 juin 1963.

9. Karen Wilken, *Painting in Alberta, An Historical Survey*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 11 juillet-30 août 1980, cat. 95; Christopher Varley, *Winnipeg West: Painting and Sculpture in Western Canada, 1945-1970*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1983, (avec illustration) p. 22; John Hall et Ron Moppett, *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959-1971*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975; Christopher Jackson, *Marion Nicoll: Art and Influences*, Calgary, Glenbow Museum, 1986, cat. 17.

ŒUVRES PHARES : CALGARY II : LA VILLE LAIDE

1. *Calgary I: April* (*Calgary I : Avril*), 1964, collection privée, Mississauga; *Calgary II: The Ugly City* (*Calgary II : La ville laide*), 1964, collection privée; *Calgary III, 4 AM* (*Calgary III, 4 h du matin*), 1966, Nickle Galleries. L'œuvre *The House Where I Was Born* (*La maison où je suis née*), 1962, ne fait pas partie de la série Calgary.

2. J. Russell Harper, *5th Biennal Exhibition of Canadian Painting, 1963/5e Exposition biennale de la peinture canadienne 1963*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1963, *Winter Sun* (*Soleil d'hiver*) correspond à la notice 52 du catalogue de l'exposition.

3. Jenni Morton, « Painter Teaches Craft Classes », *Calgary Herald*, 6 février 1963.

4. Marion Nicoll à W. T. Ng, Cultural Development Branch, Arts and Crafts Division, Edmonton, 20 juillet 1973, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary (ci -après, fonds Nicoll), dossier 131.

5. P. W. Martin, *Experiment in Depth: A Study of the Work of Jung, Eliot and Toynbee*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1955, format de poche en 1976, p. 15.

6. Martin, *Experiment in Depth*, p. 256.

7. John Hall et Ron Moppett, *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959-1971*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975, (avec illustration). J. Brooks Joyner, *Marion Nicoll, R.C.A.*, Calgary, Masters Gallery, 1979, (avec illustration) p. 6.

ŒUVRES PHARES : FÉVRIER 1967

1. Helen K. Wright, « Interview with Marion Nicoll », 29 janvier, 1973, p. 10, bande vidéo X20-14, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary (ci-après, fonds Nicoll), dossier 21.

2. La collection du Leighton Art Centre n'a été créée qu'en 1996, mais *Février 1967* faisait partie de la collection de Barbara Leighton. Stephanie Doll à l'auteure, 16 novembre 2020.

3. Lorne Render et Marion Nicoll, « Release », 28 novembre 1969 pour la *Lounge Exhibition* (Exposition de salon), 4-23 novembre 1969, fonds Nicoll, dossier 123.

4. Lorne Render et Marion Nicoll, « Release ».

5. Lorne E. Render, *The Mountains and the Sky*, Calgary, Glenbow Museum, 1974.

6. *Jim & Marion Nicoll Paintings* (Peintures de Jim et Marion Nicoll), galerie d'art de l'Université de Calgary, 9-20 mars 1971; *Tribute to Jim and Marion Nicoll* (Hommage à Jim et Marion Nicoll), Muttart Gallery, Calgary, 19 janvier-14 février 1982.

7. *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959-1971*, Edmonton, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975; *Marion Nicoll: A Retrospective*, Calgary, Nickle Galleries, University of Calgary, 2013, œuvre listée sans numéro de catalogue.

ŒUVRES PHARES : JANVIER ‘68

1. *February* (*Février*), 1968, a été achetée par Kresge’s Detroit et sa localisation est actuellement inconnue. *March* (*Mars*), 1968, est conservé dans la Collection d’art public de la Ville de Calgary.

2. Marion Nicoll à Janet Mitchell, 25 janvier 1968, p. 1, fonds Janet Mitchell, dossier M-852-4, Glenbow Museum, Calgary.

3. Marion Nicoll, « Interview with Joan Murray », 24 mai 1979, p. 14, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

4. William C. Seitz a commissarié *The Responsive Eye* (L’œil réactif), en 1965, pour le Museum of Modern Art de New York.

5. William C. Seitz, « Introduction », *Seventh Biennial of Canadian Painting, 1968/Septième Biennale de la peinture canadienne, 1968*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1968.

6. William Townsend, dir., *Canadian Art Today*, *Studio International*, vol. 46, nº 2 (1970), (avec illustration) p. 90.

ŒUVRES PHARES : VOYAGE DANS LES MONTAGNES : APPROCHE, LES MONTAGNES, RETOUR

1. « Introduction », *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959-1971*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975.

2. Elizabeth Herbert, « Marion Nicoll and the Sublime », dans Ann Davis et Elizabeth Herbert, dir., *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 64-65.

3. Parmi ses autres commandes non liées à la peinture, on compte la création d’un mur de salle de bain en béton pour le terrain de camping du gouvernement de l’Alberta, sur la route transcanadienne entre Tilley et Brooks en Alberta, en 1967, ainsi que d’un terrain de jeu pour la garderie de Bowness-Montgomery, à Calgary, en 1970.

QUESTIONS ESSENTIELLES

1. *Constitution and Laws of the Canadian Academy of Arts*, Ottawa, A. Bureau, Printer, 1879, p. 3.

2. *Constitution and Laws of the Canadian Academy of Arts*, p. 35.

3. Marion Nicoll, « Crafts in Alberta », novembre 1965, tapuscrit non publié, p. 10, fonds Marion et Jim Nicoll (ci-après, fonds Nicoll), Glenbow Museum, Calgary, dossier 62.

4. Marion Nicoll, « Crafts in the Community: An Outline of What can be Achieved in Crafts with Good Design Instruction », *Leisure: Cultural Activities Magazine* 2, nº 3 (septembre 1960), p. 15.

5. Programme, *Art Department: Provincial Institute of Technology & Art, 1947-1948*, fonds Nicoll, dossier 59; des notes indiquent qu'Edna McManus donne le cours Art commercial et publicité et Margaret P. Hess, Appréciation de l'art et Histoire de l'art.

6. Marion Nicoll, « Interview with Marion and Jim Nicoll », 19 juin 1972, p. 7, Archives de la Alberta Foundation for the Arts (AFA), Edmonton (ci-après, Entretien de l'AFA).

7. *Art Department*, p. 14.

8. Stanford Perrott, cité dans Nancy Tousley, « Pioneering Local Artist Dies After Long Illness », *Calgary Herald*, 7 mars 1985.

9. Marion Nicoll, « Design and Handcrafts », fonds Nicoll, dossier 59, p. 1.

10. Marion Nicoll, « Power Paint Course », conference n° 7, Calgary Paint, Oil and Varnish Club, Provincial Institute of Technology and art, 7 mars 1950; et « Lecture to Paint, Oil and Varnish Salesmen's Association », 24 janvier 1950, fonds Nicoll, dossier 59.

11. Nicoll, « Design and Handcrafts », p. 2-4.

12. Entretien de l'AFA, p. 6.

13. Marion Nicoll, « Interview with Joan Murray », 24 mai 1979, p. 9, tapuscrit envoyée à l'auteure à partir du fonds Joan Murray, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

14. Christopher Jackson, *Marion Nicoll: Art & Influences*, Calgary, Glenbow Museum, 1986, p. 36.

15. Valerie Greenfield, *Founders of the Alberta College of Art*, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1986, p. 22.

16. « Marion Nicoll Questionnaire for Pat Kemball », dossier de l'exposition *Marion Nicoll: Art and Influences* (Marion Nicoll : Art et influences), 1986, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

17. John K. Esler, cité dans Tousley, « Pioneering Local Artist ».

18. Stanford Perrott, cité dans Tousley, « Pioneering Local Artist ».

19. Jackson, *Marion Nicoll*, p. 36.

20. *She Who Dares: Marion Nicoll*, https://www.ywcalgary.ca/ywdares/150-women/marion-nicoll/.

21. Katie Ohe, citée dans Tousley, « Pioneering Local Artist ».

22. Marion Nicoll, « Finger Painting », fonds Nicoll, dossier 59, p. 1.

23. Jenni Morton, « Painter Teaches Craft Classes », *Calgary Herald*, 6 février 1963.

24. Adeleine Flaherty, « Life and Painting Synonymous for Calgary Artist-Teacher », *Calgary Herald*, 27 janvier 1965.

25. Entretien de l'AFA, p. 5.

26. Marion Nicoll à D. G Fleming, 30 décembre 1965, fonds Nicoll, dossier 116.

27. Buck [Illingworth] Kerr à Marion Nicoll, 14 février 1966, fonds Nicoll, dossier 117.

28. Le Groupe de Calgary rassemble Marion Nicoll, Luke Lindoe, Vivian Lindoe, Janet Mitchell, Cliff Robinson, Wesley Irwin, H. B. Hill, Maxwell Bates, W. L. Stevenson et Dorothy Willis. *Highlights: Quarterly Magazine of the Alberta Society of Artists* 2, nº 1 (4 février 1948), p. 4.

29. Marion Nicoll, « Crafts in Alberta », fonds Nicoll, dossier 62, p. 14.

30. Les entretiens sont les suivants : « Calgary Boasts Woman Expert in Batik Art », *Amherstburg Echo*, 9 janvier 1958; Mary Biner, « Ancient Wax Painting Form Being Taught at Art College », *Calgary Herald*, 8 janvier 1965; Jenni Morton, « Painter Teaches Craft Classes », *Calgary Herald*, 6 février, 1963; « Calgary Woman Masters Ancient Wax Painting Art », *Montreal Gazette*, 30 décembre 1957.

31. Les autres brochures sont *Approach to Pottery, Textile Printing; Weaving* et *Craft Centres in Alberta*.

32. Marion Nicoll, « Crafts in the Community », *Leisure: Cultural Activities Magazine* 2, nº 3 (septembre 1960), p. 18.

33. Marion Nicoll, « Albertacraft 1963 », fonds Nicoll, dossier 62, p. 2-3.

34. Nancy Townshend, *A History of Art in Alberta*, Calgary, Bayeux Arts, 2005, p. 210.

35. Comme annoté sur *Playground Project* (*Projet d'aire de jeux*), feutre sur papier, Alberta Foundation for the Arts, 1981.155.396.B.

36. Linda Curtis, « A Child-like Approach », *The Calgary Albertan*, 6 décembre 1969.

37. Janet Mitchell, « Foreword », dans *Marion Nicoll R.C.A.*, Calgary, Masters Gallery, 1979, p. 11, 13.

38. Marion Nicoll, « Journal », fonds Nicoll, dossier 62.

39. Citée dans *Environment '70*, Edmonton, Arts & Crafts Division, Cultural Development Branch, et Edmonton Art Gallery, 1970, fonds Nicoll, dossier 132.

40. Leslie Jones, « Tracing Dreams: Surrealist Drawing, 1915-1950 », dans *Drawing Surrealism*, Prestel, Munich, Londres et New York, Los Angles County Museum of Art, Del Monico Books, 2012, p. 58.

41. Entretien de l'AFA, p. 4.

42. Nicoll, « Journal ».

43. George Duthuit, « A Painter Awakening—Jean-Paul Riopelle », *Canadian Art* 10, nº 1 (automne 1952), p. 24-27; Joe Plaskett, « Paris Honours Pellan », *Canadian Art* 12, nº 3 (printemps 1955), p. 113-115; Donald Buchanan, « The Art of Jean Dallaire » et Pierre de Ligny Boudreau, « Marcelle Ferron: A Young Painter », *Canadian Art* 12, nº 4 (été 1955), p. 143-149.

44. Entretien de l'AFA, p. 19.

45. P. W. Martin, *Experiment in Depth: A Study of the Work of Jung, Eliot and Toynbee*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1955, format poche en 1976, p. 260-263.

46. Helen K. Wright, « Interview with Marion Nicoll », 29 janvier 1973, p. 7, bande vidéo X20-15, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary, dossier 21.

47. Ann Davis, « Silence and Alchemy: The Development of Marion Nicoll », *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 6.

48. En 1963, les artistes albertains sont Iain Baxter, Frank Palmer, Ron Spickett et George Wood; en 1965, les artistes albertains sont Roy Kiyooka, Frank Palmer et Sylvain Voyer; en 1968, le seul autre Albertain est Roy Kiyooka.

49. William C. Seitz, *Seventh Biennial of Canadian Painting, 1968/Septième Biennale de la peinture canadienne, 1968*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1968, p. 9.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Marion Nicoll, « Crafts in the Community », *Leisure: Cultural Activities Magazine* II, nº 3 (septembre 1960), p. 16.

2. Luke Rombout et al., *Vancouver Art and Artists, 1931-1983*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1983, p. 68. L'exposition présentait les œuvres de Pailthorpe et de Reuben Mednikoff. Ann Davis cite trois conférences entre le 14 avril et le 10 juillet 1944, dont une à laquelle Macdonald assiste, « Silence and Alchemy: The Development of Marion Nicoll », dans *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 7-8.

3. Joyce Zemans, *Jock Macdonald: The Inner Landscape, A Retrospective Exhibition*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981, p. 109.

4. Marion Nicoll à Janet Mitchell, 25 janvier 1968, p. 2, fonds Janet Mitchell, Glenbow Museum, Calgary, M852-5, Correspondance, 1959-1973.

5. Jock Macdonald à Marion Nicoll, 3 octobre 1946, comme cité dans Zemans, *Jock Macdonald*, p. 120-122.

6. Marion Nicoll, « Interview with Joan Murray », 24 mai 1979, p. 17, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (ci-après, Entretien avec Murray).

7. Marion Nicoll, « Interview with Marion and Jim Nicoll », 19 juin 1972, p. 10, 12, Archives de la Alberta Foundation for the Arts (AFA), Edmonton (ci-après, Entretien de l'AFA).

8. Will Barnet à Marion et Jim Nicoll, 30 décembre 1963, p. 2-3, fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary (ci-après, fonds Nicoll), dossier 1.

9. Entretien de l'AFA, p. 25.

10. Nancy Townshend, *A History of Art in Alberta, 1905-1970*, Calgary, Bayeux Arts, 2005, p. 211.

11. La date de cet événement est postérieure à 1960 puisqu'il comprenait la peinture à l'huile hard-edge *First Snow* (*Première neige*), localisation inconnue.

12. *First National Fine Crafts Exhibition*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1957, cat. 73. Tournée canadienne : Musée des beaux-arts de Winnipeg; Public Library and Art Museum, London; Art Gallery of Hamilton, fonds Nicoll, dossier 32.

13. Liste de vérification des œuvres, *Alberta Craft '62* (Métiers d'art Alberta 1962), *Clôture à neige* correspond à la notice 10 du catalogue, fonds Nicoll, dossier 115.

14. Entretien téléphonique, Marion Moorhead et Catharine Mastin, 16 juin 2020.

15. Entretien téléphonique, Marion Moorhead et Catharine Mastin, 16 juin 2020.

16. Entretien téléphonique, Marion Moorhead et Catharine Mastin, 16 juin 2020. L'outil en question n'existe plus.

17. La liste de vérification des œuvres pour l'exposition *Alberta Craft '62* (Métiers d'art Alberta 1962), présenté à l'Alberta College of Art, confirme que Nicoll a exposé quatorze œuvres, dont douze bijoux. Fonds Nicoll, dossier 115.

18. Voir ces articles sans auteur et sans titre : *Montreal Gazette*, 30 décembre 1957, et *Calgary Albertan*, 30 novembre 1957, dossier d'artiste de Marion Nicoll, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

19. La référence à ce prix est mentionnée dans l’article sans auteur et sans titre du *Calgary Albertan*, 30 novembre 1957.

20. Marion Nicoll, *Batik*, Edmonton, Cultural Activities Branch, Department of Economic Affairs, Government of the Province of Alberta, 1953, 15 pages, fonds Nicoll, dossier 62.

21. Schaefer a vendu quatre des batiks de Nicoll, mais aucun n’est allé au Sheldon Museum of Art, ayant droit de la collection Schaefer. Voir le reçu de la facture pour *Young Indian* (*Jeune Autochtone*) vendue à Bertha Schaefer, 21 avril 1967, fonds Nicoll, dossier 117.

22. Cette exposition n’est pas datée. *Calgary Fabric Wall Hangings* (Suspensions murales en tissu de Calgary), fonds Nicoll, dossier 133.

23. https://www.davidsongalleries.com/artists/modern/glen-alps, site consulté le 28 août 2020.

24. Bente Roed Cochran, *Printmaking in Alberta, 1945-1985*, Calgary, University of Calgary Press, 1989, p. 110-112.

25. Marion Nicoll, « Monoprints », *Highlights: Quarterly Magazine of the Alberta Society of Artists* 4, nº 2 (mars 1951), fonds de la Alberta Society of Artists, Archives de l’Université de Calgary, Alberta.

GLOSSAIRE

Académie royale des arts du Canada (ARC)
Organisation d'artistes et d'architectes professionnels modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe, telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648).

Alberta Society of Artists (ASA)
Fondée en 1931 par A. C. Leighton et d'autres artistes de Calgary, l'Alberta Society of Artists (ASA) sert à promouvoir les arts visuels en Alberta par l'entremise d'abonnements, d'expositions et de programmes éducatifs. D'éminents artistes de la province ont présidé l'ASA, notamment Leighton, H. G. Glyde, Illingworth Kerr et Stanford Perrott. L'ASA octroie des bourses d'études dans le domaine des arts visuels aux étudiantes et étudiants de niveaux postsecondaire et supérieur en même temps qu'elle gère le programme TREX, responsable de la circulation des expositions d'art dans les communautés du sud-ouest de l'Alberta.

Arp, Jean (Allemagne/France, 1886-1966)
Né Hans Arp, Jean Arp est un artiste surréaliste et membre cofondateur du mouvement dada. Sa production se compose d'œuvres textiles, de reliefs en bois peint, de sculptures et de collages. Arp signe également essais et poèmes pour des revues d'art comme *De Stijl* et *La Révolution surréaliste*. Dans les années 1930, sous l'influence du collectif parisien Abstraction-Création qu'il fréquente, Arp s'approprie certains éléments du constructivisme, visibles dans les arêtes plus nettes de ses formes. Sa femme est l'artiste surréaliste Sophie Taeuber.

Art Students League de New York
La Art Students League est une école de beaux-arts progressiste créée par les artistes pour les artistes, en 1875. À l'aube du vingtième siècle, la League attire plusieurs étudiants qui deviendront des figures centrales de l'art américain contemporain. Ses professeurs comprennent William Merritt Chase, Thomas Eakins et Robert Henri.

automatisme
Terme physiologique initialement employé par les surréalistes pour nommer les procédés tels que l'association libre, ou encore l'écriture, le dessin et la peinture automatiques, qui permettent d'accéder au subconscient sans que la pensée contrôlée ou la planification ne fassent interférence.

Automatistes
Groupe d'artistes montréalais qui s'intéressent au surréalisme et à la technique surréaliste de l'automatisme. Formé autour de l'artiste, professeur et théoricien Paul-Émile Borduas, le groupe des Automatistes expose régulièrement entre 1946 et 1954, et fait de Montréal un haut lieu de l'art d'avant-garde au milieu du vingtième siècle. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan comptent parmi ses membres.

Banff Centre for Arts and Creativity
Créé en 1933 sous le nom de Banff School of Drama, le Banff Centre for Arts and Creativity est un établissement postsecondaire situé dans le parc national de Banff, en Alberta. Fondé par l'Université de l'Alberta, le Banff Centre propose des programmes éducatifs dans les domaines des arts du spectacle, de la littérature et des arts visuels. Il est particulièrement connu pour ses programmes de résidences d'artistes et de stages, ayant servi de site d'inspiration artistique et de pratique créative à de nombreux artistes au pays depuis sa fondation.

Barnet, Will (États-Unis, 1911-2012)
Barnet est un peintre et un graveur connu pour son approche géométrique, en aplat et semi-abstraite de la figuration. Établi à New York dès les années 1930, il travaille à la Art Students League avant d'occuper des postes de professeur à la Cooper Union, l'Université Yale et la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Son style de figuration inédit et expérimental inspire une génération d'artistes modernistes alors en plein essor, comme Cy Twombly, Mark Rothko et Marion Nicoll.

Bates, Maxwell (Canada, 1906-1980)
Bates est un architecte et un artiste dont les peintures expressionnistes sont conservées dans les principales institutions muséales du Canada. Soldat de l'armée territoriale britannique durant la Seconde Guerre mondiale, il est capturé en France et passe cinq ans dans un camp de prisonniers de guerre. Il raconte son expérience dans son livre *A Wilderness of Days* (1978).

Calgary Sketch Club (CSC)
Fondé en 1909 par six artistes locaux, le Calgary Sketch Club (CSC) organise des camps en plein air, des ventes d'œuvres et des ateliers éducatifs pour ses quelque cent membres. Dès les années 1930, les artistes Marion Nicoll et James McLaren Nicoll y participent activement. Le CSC est un organisme sans but lucratif appuyé par la Alberta Foundation for the Arts.

Carr, Emily (Canada, 1871-1945)
Éminente artiste et auteure de Colombie-Britannique, Carr est reconnue aujourd'hui pour ses images audacieuses et vibrantes des paysages et des populations autochtones de la côte du Nord-Ouest canadienne. Formée en Californie, en Angleterre et en France, elle subit l'influence de divers mouvements artistiques modernes, mais développe à terme un style esthétique distinct. Carr figure parmi les premiers artistes de la côte Ouest à obtenir une reconnaissance nationale. (Voir *Emily Carr : sa vie et son œuvre*, par Lisa Baldissera.)

Central School of Arts and Crafts (aujourd'hui le Central Saint Martins)
Institution publique fondée à Londres en 1896, la Central School of Arts and Crafts offrait des cours de design et d'arts visuels et appliqués initialement inspirés par le mouvement Arts and Crafts mené par William Morris. En 1989, l'école fusionne avec la Saint Martin's School of Art pour former le Central Saint Martins College of Arts and Design, aujourd'hui intégré à l'Université des arts de Londres.

Chagall, Marc (Russie/France, 1887-1985)
Peintre et graphiste, Chagall est célèbre pour ses images colorées et oniriques et son rejet de la logique picturale. Empruntant volontiers au cubisme, au fauvisme et au symbolisme, il n'adhère toutefois à aucun de ces mouvements de l'avant-garde.

Conseil des arts du Canada
Société d'État créée en 1957 par la *Loi sur le Conseil des arts du Canada* pour stimuler la production artistique et promouvoir l'étude et l'appréciation des arts au Canada. Le Conseil aide financièrement les artistes et organisations artistiques de toutes disciplines, y compris les arts visuels, la danse, la musique et la littérature.

Dalí, Salvador (Espagne, 1904-1989)
La star des surréalistes et l'une des personnalités les plus exubérantes de son époque, Dalí est surtout connu pour ses représentations naturalistes de paysages oniriques. *La Persistance de la mémoire*, 1931, avec ses montres molles, est l'une des œuvres les plus parodiées du vingtième siècle.

Dallaire, Jean-Philippe (Canada, 1916-1965)
Dallaire est un peintre et un illustrateur qui s'est fait connaître pour ses œuvres aux couleurs vives mettant en scène des personnages fantastiques. Né à Hull, au Québec, Dallaire travaille à Ottawa avant d'aller étudier à Paris, où il rencontre l'artiste canadien Alfred Pellan, qui s'avère une influence marquante. De 1940 à 1944, il est interné par la Gestapo. De retour au Canada, Dallaire enseigne à l'École des beaux-arts de Québec et est illustrateur à l'Office national du film à Ottawa.

El Greco (Grèce, v.1541-1614)
Peintre, sculpteur et architecte, El Greco est considéré comme le premier maître de l'école espagnole. Né Doménikos Theotokópoulos sur l'île de Crète, El Greco s'installe à Tolède, en Espagne, en 1576, où il réalise des commandes majeures tout au long de sa carrière, y compris *El Espolio* (*Le Christ dépouillé de sa tunique*), 1577-1579, une œuvre réalisée pour un maître-autel, et *L'enterrement du Comte d'Orgaz*, 1586-1588.

Emma Lake Artists' Workshops
Programme d'été annuel de deux semaines, créé en 1955 par les artistes canadiens Arthur McKay (1926-2000) et Kenneth Lochhead (1926-2006), et dont le mandat est de mettre les artistes de la Saskatchewan en contact avec le monde de l'art. Pour ce faire, des théoriciens, des critiques et des artistes sont invités à animer des ateliers dans le lieu isolé d'Emma Lake, dans le nord de la Saskatchewan. Au fil des ans, des personnalités influentes y ont participé à titre d'animateurs, notamment Clement Greenberg, Barnett Newman et Will Barnet.

Ferron, Marcelle (Canada, 1924-2001)
Peintre, sculptrice et artiste du verre, Ferron est membre du groupe des Automatistes. Elle étudie à l'École des beaux-arts de Montréal avant de rencontrer Paul-Émile Borduas, dont l'approche de l'art moderne est déterminante pour la suite de son œuvre. En 1953, elle s'installe à Paris où elle demeure pendant treize ans.

Giotto (Italie, 1266/1267-1337)
Maître incontesté du début de la Renaissance italienne, Giotto connaît une grande notoriété de son vivant. Dante, qui loue le naturalisme de ses peintures, attribue à Giotto le renouveau de la peinture après un passage à vide de plusieurs siècles. Parmi ses réalisations les plus spectaculaires, mentionnons les fresques qui ornent les murs de la chapelle des Scrovegni, dite aussi église de l'Arena, à Padoue.

Glenbow-Alberta Institute
Musée d'art et d'histoire de l'art à Calgary, en Alberta, le Glenbow-Alberta Institute a été créé à la suite d'un don d'Eric Lafferty Harvie qui a offert sa collection d'objets historiques de l'Ouest canadien à la province de l'Alberta, en 1966. Aujourd'hui connu sous le nom de Glenbow Museum, le musée est consacré à l'art et à la culture de l'Ouest canadien, et comporte d'importantes collections historiques, artistiques, d'archives et de bibliothèques. Les expositions du musée sont axées à la fois sur l'histoire de l'art et l'art contemporain.

Goya, Francisco (Espagne, 1746-1828)
Francisco José de Goya y Lucientes est un peintre influent de l'Espagne des Lumières dont le style expressif guidera les peintres romantiques, réalistes et impressionnistes du dix-neuvième siècle, en particulier les artistes français, notamment Édouard Manet. Bien qu'il se soit fait d'abord connaître comme peintre de cour de la monarchie espagnole, Goya s'est distingué par ses dessins et gravures sur les horreurs des guerres napoléoniennes et des luttes espagnoles pour l'indépendance, au début du dix-neuvième siècle : peu de ses œuvres imprimées ont été publiées de son vivant mais elles comptent parmi ses plus marquantes.

gravure
Le terme renvoie à la fois à un type d'image et au procédé employé pour la réaliser. Les gravures sont produites en taillant dans une plaque de métal, de bois ou de plastique au moyen d'outils spécialisés, puis en encrant les lignes produites par incision. L'encre est transférée sur le papier sous la forte pression d'une presse à imprimer.

gravure sur bois
Mode d'impression en relief, qui consiste à graver un motif sur un bloc de bois, qui est ensuite encré et imprimé, soit au moyen d'une presse ou par la simple pression de la main. Inventée en Chine, cette technique se répand en Occident à partir du treizième siècle.

Greenberg, Clement (États-Unis, 1909-1994)
Critique d'art et essayiste très influent, connu principalement pour son approche formaliste et sa conception controversée du modernisme, qu'il expose pour la première fois dans la publication de 1960, « La peinture moderniste ». Greenberg est notamment l'un des premiers défenseurs des expressionnistes abstraits, dont Jackson Pollock et le sculpteur David Smith.

Groupe de Calgary (Calgary Group)
Collectif d'artistes important de l'histoire de l'art moderne au Canada, le Groupe de Calgary fait la promotion de l'art non-objectif dans l'Ouest canadien à la fin des années 1940, à l'époque où Paul-Émile Borduas et les Automatistes revendiquent la légitimité de cette pratique au Québec et à l'étranger.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren S. Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

hard-edge
Le hard-edge est un terme technique inventé en 1958 par le critique d'art Jules Langsner qui réfère aux tableaux composés par des zones de couleur nettement définies. La tendance est généralement associée à l'abstraction géométrique et au travail d'artistes tels que Kenneth Noland et Ellsworth Kelly.

Hofmann, Hans (Allemagne/États-Unis, 1880-1966)
Hans Hofmann est une figure majeure de l'expressionnisme abstrait et un professeur réputé, dont la carrière commence à Paris, où il s'installe pour étudier en 1904. Il fonde une école d'art à Munich en 1915, qui attire bientôt des étudiant·es de l'international, notamment l'artiste des États-Unis Louise Nevelson. Hofmann enseigne jusqu'au début des années 1930, époque de son immigration aux États-Unis. Peu de ses premières œuvres ont été conservées.

Janvier, Alex (Dénésuline/Saulteaux, né en 1935)
Inspiré à la fois par l'expressionnisme et par ses origines autochtones, Janvier est un membre fondateur de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et un pionnier de l'art autochtone au Canada. Ses tableaux abstraits, souvent composés de couleurs symboliques vives et de lignes courbes, abordent les thèmes du territoire, des esprits, ainsi que des luttes et des victoires de la culture autochtone.

Johnston, Frances-Anne (Canada, 1910-1987)
Après ses études au Ontario College of Art dans les années 1920, Johnston s'attache tout particulièrement à peindre des scènes d'intérieur, dont un grand nombre de natures mortes et de compositions florales. Son mari est le peintre, illustrateur et artiste commercial Franklin Arbuckle.

Johnston, Frank H. (Canada, 1888-1949)
Membre fondateur du Groupe des Sept, Johnston devient directeur de la Winnipeg School of Art en 1921 et enseigne par la suite à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il rompt officiellement ses liens avec le groupe en 1924, préférant peindre dans un style réaliste moins controversé qu'à l'époque de ses premières œuvres décoratives.

Kandinsky, Wassily (Russie, 1866-1944)
Artiste, professeur et philosophe, il s'installe en Allemagne et plus tard en France. Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour les relations entre la couleur, le son et l'émotion. *Du spirituel dans l'art* (1911), son célèbre traité sur l'abstraction, s'inspire du mysticisme et des théories sur la divinité.

Kerr, Illingworth (Canada, 1905-1989)
Né à Lumsden en Saskatchewan, Kerr est un peintre célèbre pour ses paysages colorés et émouvants des prairies de la Saskatchewan et de l'Alberta. Il enseigne à la Vancouver School of Art avant de devenir, en 1947, directeur du département d'art du Provincial Institute of Technology and Art (PITA, aujourd'hui l'Université des arts de l'Alberta), à Calgary. En 1983, Kerr reçoit l'Ordre du Canada en reconnaissance de sa longue et prolifique carrière artistique.

Leighton, Alfred Crocker (Grande-Bretagne, 1900-1965)
Artiste d'origine britannique qui travaille pour le Chemin de fer Canadien Pacifique (CFCP), Crocker Leighton effectue de nombreux voyages au Canada dans les années 1920, créant des croquis des paysages pittoresques vus le long des itinéraires du CFCP. En 1929, il s'établit à Calgary et accepte le poste de directeur artistique au Provincial Institute of Technology and Art (PITA, aujourd'hui l'Université des arts de l'Alberta). En 1931, il cofonde l'Alberta Society of Artists et participe ensuite à la création des clubs de dessins de Calgary et de Medicine Hat.

linogravure
Une technique de gravure où l'image est découpée en relief sur une plaque de linoléum à l'aide de divers outils tranchants tels que des matoirs, des gouges et des couteaux. L'impression finale est créée en appliquant de l'encre sur la plaque de linoléum qui est ensuite appuyée sur une autre surface, à la main ou avec une presse à imprimer.

Lismer, Arthur (Canada/Grande-Bretagne, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un important rôle en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

lithographie
Procédé de reproduction inventé en 1798 en Allemagne par Aloys Senefelder. À l'instar d'autres méthodes planographiques de reproduction d'images, la lithographie repose sur le principe selon lequel la graisse et l'eau ne se mélangent pas. Placées sur la presse, les pierres lithographiques humectées et encrées imprimeront uniquement les zones précédemment enduites d'encre lithographique grasse.

MacDonald, J. E. H. (Grande-Bretagne/Canada, 1873-1932)

MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau.

Macdonald, Jock (Grande-Bretagne/Canada, 1897-1960)

Peintre, graveur, illustrateur et professeur, Macdonald figure parmi les pionniers de l'art abstrait au Canada. Il fait ses débuts comme peintre-paysagiste pour ensuite se tourner vers l'abstraction dans les années 1940, sous l'influence d'Hans Hofmann et de Jean Dubuffet. Macdonald est l'un des fondateurs du Groupe des Onze (Painters Eleven) en 1953. (Voir *Jock Macdonald : sa vie et son œuvre*, par Joyce Zemans.)

ManWoman (Canada, 1938-2012)

Né à Cranbrook, en Colombie-Britannique, sous le nom de Patrick (Pat) Kemball, ManWoman est un praticien de techniques mixtes qui adopte ce nom au double genre après avoir, dans sa jeunesse, frôlé la mort. ManWoman produit des illustrations et des estampes qui associent l'esthétique colorée du pop art au symbole controversé du svastiska. L'artiste cherche à réhabiliter le svastika, récupéré par le régime nazi comme emblème (la croix gammée), en le célébrant dans son art comme un symbole sacré de spiritualité, pacifique et bienveillant.

Marion Nicoll Gallery

Galerie gérée par des étudiants et étudiantes de l'Université des arts de l'Alberta, la Marion Nicoll Gallery présente les créations étudiantes et émergentes. La galerie porte le nom de la peintre abstraite albertaine Marion Nicoll (1909-1985) qui, en 1933, est la première femme à enseigner à l'Université des arts de l'Alberta (alors connu sous le nom de Provincial Institute of Technology and Art, PITA).

Mitchell, Janet (Canada, 1912-1998)

Peintre moderniste de Medicine Hat, en Alberta, Mitchell est principalement connue pour ses aquarelles et ses huiles dépeignant des paysages urbains et des ruelles de Calgary. Dans ses peintures fantastiques, elle amalgame souvent des couleurs audacieuses et bien touillées, qui sont rythmées par des lignes fluides. En 1948, les œuvres de Mitchell sont présentées dans l'exposition *Calgary Group* (Groupe de Calgary) du Musée des beaux-arts de Vancouver, plus tard considérée comme l'une des premières expositions d'art moderniste en Alberta. Sa carrière s'étend sur six décennies, au cours desquelles elle expose abondamment, en groupe et individuellement, partout au Canada.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Musée des beaux-arts de l'Alberta (MBAA, ou l'AGA)
Fondé en 1924 sous le nom de Edmonton Museum of Arts par la conservatrice Maud Bowman (1877-1944) avec l'aide d'associations artistiques locales, le musée est renommé Edmonton Art Gallery en 1956, soit le Musée des beaux-arts d'Edmonton. L'institution présente ses expositions dans divers lieux publics d'Edmonton pendant la première moitié du vingtième siècle, avant l'établissement d'un bâtiment permanent au Churchill Square, en 1969. Le musée est rebaptisé Art Gallery of Alberta, ou Musée des beaux-arts de l'Alberta, en 2005, tandis qu'il est rénové et agrandi en 2010.

Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV, ou la VAG)
Premier musée en importance de l'Ouest canadien, la Vancouver Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Vancouver est située à Vancouver, en Colombie-Britannique. Il s'agit d'un établissement public fondé en 1931, doté d'une collection permanente portant sur l'art historique et contemporain de la Colombie-Britannique, tout particulièrement les œuvres d'artistes des Premières Nations et, de l'Institute of Asian Art, sur l'art de la région de l'Asie-Pacifique.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, renommée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Newman, Barnett (États-Unis, 1905-1970)
Représentant majeur de l'expressionnisme abstrait, Newman est principalement connu pour ses peintures *colour-field*. Dans ses écrits des années 1940, il plaide pour une rupture avec les traditions artistiques européennes, pour l'adoption de procédés et de sujets mieux adaptés aux difficultés de son époque, ainsi que pour l'expression de la vérité telle qu'elle lui apparaît.

Nicoll, James McLaren (Canada, 1892-1986)
Paysagiste mieux connu pour ses scènes détaillées et vivantes du Canada rural et urbain, Nicoll naît à Fort Macleod en Alberta et travaille comme ingénieur pour le Chemin de fer Canadien Pacifique avant de se mettre à la peinture dans les années 1930. Actif dans la communauté artistique de Calgary, il s'implique au sein de plusieurs institutions et organisations locales telles que l'Alberta Society of Artists et le Calgary Allied Arts Council.

œuvres automatiques
Œuvres produites par la technique de l'automatisme, une méthode de création artistique associée au mouvement moderniste surréaliste du début du vingtième siècle. Influencé par la théorie freudienne, l'automatisme cherche à accorder la priorité aux désirs inconscients de l'esprit en rejetant les choix esthétiques intentionnels ou logiques et en permettant à la main d'écrire, de dessiner ou de peindre la toile d'une manière incontrôlée, spontanée.

Ohe, Katie (Canada, née en 1937)
Sculptrice travaillant le métal, originaire de Peers, en Alberta, Ohe est reconnue comme l'une des premières praticiennes de la sculpture abstraite en Alberta. Son œuvre explore la relation cinétique entre le spectateur et l'objet d'art, tentant d'induire une sensation de mobilité ou de toucher à travers des formes abstraites et des sculptures en mouvement. Depuis 1970, elle enseigne la sculpture à l'Alberta College of Art and Design (aujourd'hui l'Université des arts de l'Alberta).

Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO)
L'Ontario College of Art est le nom donné en 1912 à l'établissement qui s'appelait jusque-là l'Ontario School of Art (fondé en 1876), avant de devenir l'Ontario College of Art and Design en 1996. En 2010, il adopte le nom d'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario (Université de l'ÉADO) afin de refléter son nouveau statut. Située à Toronto, il s'agit de la plus ancienne et de la plus importante école d'art au Canada.

Pailthorpe, Grace (Grande-Bretagne, 1883-1971)
Psychiatre et psychanalyste, Pailthorpe explore divers aspects de la pensée inconsciente dans ses tableaux, dessins et poèmes. Son conjoint, l'artiste Reuben Mednikoff, lui fait découvrir le surréalisme en 1935. L'année suivante, ils fondent le British Surrealist Group et participent à la première exposition internationale du surréalisme, où Pailthorpe consolide sa réputation de chef de file du mouvement en Angleterre. Au début des années 1940, elle travaille à Vancouver, où elle donne des conférences sur le surréalisme et participe à diverses expositions. Elle retourne en Angleterre en 1946.

peinture colour-field
Terme d'abord utilisé pour décrire les œuvres expressionnistes abstraites qui présentent de grandes étendues de couleurs tout en nuances. Il désigne ensuite les peintures qui utilisent des motifs géométriques de manière à accentuer les variations de couleurs, comme celles de Kenneth Noland, aux États-Unis, et de Jack Bush, au Canada.

Phillips, W. J. (Angleterre/Canada, 1884-1963)
Aquarelliste et graveur, Phillips est connu pour avoir popularisé au Canada la gravure sur bois en couleur du Japon, dont les sujets incluent les natures mortes, les portraits et les paysages. Phillips déménage à Winnipeg en 1913 et devient un critique d'art important pour *The Winnipeg Evening Tribune* de 1926 à 1941. En 1925, il aide à rétablir la Société des artistes du Manitoba et, de 1940 à 1959, il enseigne à l'École des beaux-arts de Banff.

Picabia, Francis (France, 1879-1953)
Picabia est peintre, poète et l'un des représentants du mouvement dada, antirationaliste et pacifiste, qui s'élève contre l'*establishment* et la Première Guerre mondiale en Europe. La production artistique de Picabia est si variée qu'elle défie toute catégorisation : il explore le postimpressionnisme avant d'adopter le fauvisme, le cubisme, l'orphisme et le futurisme.

Plasticiens
Groupe d'artistes de Montréal actif de 1955 à 1959. Bien qu'ils ne s'opposent pas à leurs contemporains, les Automatistes, les Plasticiens favorisent une approche plus formaliste et moins subjective de l'art abstrait, comparable à celle du néo-plasticien Piet Mondrian. Ses membres sont Louis Belzile, Jean-Paul Jérôme, Fernand Toupin et Jauran (Rodolphe de Repentigny).

plein air
Expression employée pour décrire le fait de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur afin d'observer la nature et, tout particulièrement, les effets changeants du temps, de l'atmosphère et de la lumière.

Pollock, Jackson (États-Unis, 1912-1956)
Chef de file de l'expressionnisme abstrait, Pollock est surtout connu pour ses peintures de dégoulinures (*drippings*) des années 1940 et 1950. Il est étroitement associé à l'*action painting*, une peinture gestuelle qui implique le corps de l'artiste et qui suppose d'aborder la création sans idée préconçue.

postimpressionnisme
Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

Provincial Institute of Technology and Art (PITA)
Fondé à Calgary en 1916 en tant que l'un des premiers instituts polytechniques financés par l'État en Amérique du Nord, le Provincial Institute of Technology and Art (PITA) propose des programmes de formation professionnelle ainsi que des cours en arts visuels et appliqués. En 1960, le PITA est réorganisé et rebaptisé Southern Alberta Institute of Technology, tandis que le département d'art de l'institut devient l'Alberta College of Art (aujourd'hui l'Université des arts de l'Alberta). Parmi les plus importants membres du corps enseignant, citons la peintre canadienne Marion Nicoll qui y a enseigné des années 1930 aux années 1960.

Refus global

Manifeste anarchiste publié en 1948 par les Automatistes, un groupe d'artistes de Montréal. Rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par quinze autres artistes, le texte principal dénonce la domination de l'idéologie catholique au Québec et entraîne le congédiement de Borduas de son poste de professeur à l'École du meuble. Les seize signataires comprennent Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Bruno Cormier, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Thérèse Renaud, Françoise Riopelle, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

Riopelle, Françoise (Canada, 1927-2022)

Née Françoise Lespérance, Françoise Riopelle est une danseuse et chorégraphe québécoise et l'une des signataires du manifeste automatiste *Refus global*. Elle étudie la chorégraphie à Paris avec son premier mari, le peintre Jean Paul Riopelle, de 1946 à 1958. De retour à Montréal, elle fonde, avec sa collaboratrice Jeanne Renaud, l'École de Danse Moderne de Montréal, devenant ainsi, aux côtés de Renaud et Françoise Sullivan, une figure de proue dans l'essor de la danse moderne au Québec.

Riopelle, Jean Paul (Canada, 1923-2002)

Riopelle est une figure majeure de l'art moderne québécois qui, tout comme les autres membres du groupe des Automatistes, s'intéresse au surréalisme et à l'art abstrait. Riopelle s'installe à Paris en 1947 et participe à la dernière grande exposition du groupe surréaliste parisien, organisée par Marcel Duchamp et André Breton. (Voir *Jean Paul Riopelle : sa vie et son œuvre*, par François-Marc Gagnon.)

Rothko, Mark (États-Unis, 1903-1970)

Figure majeure de l'expressionnisme abstrait, Rothko commence sa carrière comme illustrateur et aquarelliste. À la fin des années 1940, il développe un style qui définit l'ensemble de son œuvre, et crée des peintures à l'huile constituées de champs de couleur intense, empreintes de la même anxiété et du même mystère que ses œuvres figuratives antérieures.

Rousseau, Henri (France, 1844-1910)

Peintre autodidacte, Rousseau est reconnu pour ses toiles oniriques représentant des paysages et des animaux exotiques, comme *La Bohémienne endormie*, 1897, et *Le repas du lion*, 1907. Rousseau est admiré de Pablo Picasso et d'autres artistes de l'avant-garde parisienne; malgré la naïveté de sa technique, il est considéré comme un maître du modernisme.

Slade School of Fine Art

Établie à l'University College London en Angleterre en 1871, par un legs du philanthrope Felix Slade, l'école est voulue comme un endroit où les beaux-arts sont étudiés dans un environnement élargi d'arts libéraux. La Slade s'enorgueillit d'avoir reçu beaucoup de professeur·es et d'étudiant·es de renom, comme par exemple Henry Tonks, Lucian Freud, Augustus John et Dora Carrington. L'école est encore en activité aujourd'hui.

Société canadienne des arts graphiques
Fondée à Toronto en 1904 sous le nom de Society of Graphic Art et constituée en personne morale sous le nom de Canadian Society of Graphic Art, la société rassemble des artistes intéressés par la gravure, l'illustration et le dessin. De 1924 à 1963, l'organisme a accueilli des expositions annuelles, produisant *The Canadian Graphic Art Year Book* en 1931. Bruno Bobak et Charles Comfort en étaient des membres notables. Autrefois l'une des plus importantes organisations d'artistes au Canada, la société s'est dissoute en 1974.

Stanford Perrott/Stanford Perrott, James (Canada, 1917-2001)
Artiste et pédagogue de Calgary, Stanford Perrott étudie auprès de Marion Nicoll au Provincial Institute of Technology and Art (PITA), où il a par la suite enseigné avant de diriger l'établissement. Au cours de sa longue carrière, Perrott peint des aquarelles réalistes et des compositions abstraites de grand format. Ses œuvres font partie des collections du Glenbow Museum et de la Alberta Foundation for the Arts.

Sullivan, Françoise (Canada, née en 1923)
Née à Montréal, Sullivan – artiste visuelle, danseuse et chorégraphe – étudie à l'École des beaux-arts de Montréal au début des années 1940, où elle rencontre Paul-Émile Borduas, dont la vision de l'automatisme exercera une grande influence sur ses prestations et chorégraphies de danse moderne, et plus tard sur sa pratique sculpturale. (Voir *Françoise Sullivan : sa vie et son œuvre*, par Annie Gérin.)

surréalisme
Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris, au début du vingtième siècle, le surréalisme favorise l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues caractérisent les œuvres surréalistes. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

tradition académique
Associée aux académies royales des beaux-arts fondées en France et en Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles respectivement, la tradition académique met l'accent sur la pratique du dessin dans l'apprentissage de la peinture et de la sculpture, privilégiant un style pétri de l'influence de l'Antiquité classique. Les sujets des œuvres y sont classés suivant la hiérarchie des genres picturaux, avec d'abord la peinture d'histoire, religieuse, mythologique, allégorique et ancienne, laquelle est suivie par ordre d'importance décroissant par le portrait, la peinture de genre, le paysage et la nature morte.

triptyque
Un triptyque est une œuvre artistique composée de trois panneaux ou parties. Il peut aussi faire référence soit à une suite de sculptures ou de peintures en relief, ou soit à une série de trois œuvres littéraires ou musicales destinées à être appréhendées comme des réflexions sur un même thème.

Wieland, Joyce (Canada, 1930-1998)

Figure centrale de l’art canadien contemporain, Wieland fait appel à la peinture, au film et aux assemblages de tissus et de plastiques pour explorer, avec humour et passion, les idées associées aux rôles sexuels, à l’identité nationale et au monde naturel. En 1971, elle devient la première femme artiste vivante à se voir offrir une rétrospective par le Musée des beaux-arts du Canada. (Voir *Joyce Wieland : sa vie et son œuvre*, par Johanne Sloan.)

SOURCES ET RESSOURCES

Marion Nicoll présente ses premières peintures au sein d’expositions organisées par des associations d’artistes membres, comme la Société canadienne de peintres en aquarelle et l’Alberta Society of Artists. Cependant, le sexisme est si profondément ancré dans la communauté artistique de l’Alberta des années 1930 que certaines des premières expositions de Nicoll sont organisées pour les femmes artistes et en dehors de ces associations, telle l’exposition collective de la Women Sketch Hunters of Alberta. Nicoll considère sa pratique des arts décoratifs comme étant parallèle à son travail de peintre, et elle expose ses batiks et ses œuvres en métal en Alberta, au Canada et en Belgique. Au cours de sa vie, Nicoll a l’occasion de participer à

plusieurs événements importants, dont sa première exposition individuelle de tableaux qui se tient à Calgary en 1959, où elle présente des œuvres réalisées au cours de l'année passée à New York, en Italie, en Espagne et au Portugal. En 1975, elle est honorée par une exposition rétrospective organisée par le Musée des beaux-arts de l'Alberta, sous la direction des artistes John Hall et Ron Moppett. L'intérêt suscité par sa pratique dans les milieux de recherche a été largement posthume. Sa première exposition critique d'importance est conçue par le Glenbow Museum de Calgary en 1986 tandis que les Nickle Galleries et l'University of Calgary Press collaborent au profit d'une deuxième exposition rétrospective en 2013, qui fait également l'objet d'une publication.





GAUCHE : Marion Nicoll devant l'œuvre de 1967, *February 1967* (*Février 1967*), en 1969, photographie de source inconnue, Glenbow Museum, Calgary. DROITE : Marion Nicoll peignant une esquisse sous le soleil, Programme d'été de la Banff School of Fine Arts, 1946, photographie de source inconnue, Archives du Glenbow Museum, Calgary.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS

1936	30 novembre, *Women Sketch Hunters of Alberta* (Chasseuses d'esquisses de l'Alberta), Civic Block, Edmonton, Alberta (trois œuvres). Première exposition de groupe connue de Nicoll.
1937	Avril, *Tenth Annual Exhibition, Canadian Society of Painters in Water Colour* (Dixième exposition annuelle de la Société canadienne de peintres en aquarelle), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Grange Park. Première exposition nationale de groupe d'artistes de Nicoll.

1957-1958 Juin 1957, *First National Fine Crafts Exhibition* (Première exposition nationale des métiers d'art), Galerie nationale du Canada, Ottawa. Exposition itinérante présentée au pavillon du Canada de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles en Belgique, en 1958. Première exposition à l'étranger de l'une des œuvres en métal de Nicoll, la broche *Plateau*.

1959-1960 Du 7 au 19 décembre 1959, *M.Nicoll '59*. Bloc est, galerie d'art du Provincial Institute of Technology and Art. Exposition présentée ensuite dans les lieux suivants à Calgary : l'hôtel de ville de Bowness, du 13 au 20 février 1960, et la galerie du Calgary Allied Arts Centre, du 13 mars au 2 avril 1960. Première exposition individuelle de Nicoll (vingt peintures abstraites).

1962 Dates inconnues en 1962, *Albertacraft '62* (Métiers d'art Alberta 1962) (quatorze œuvres, treize bijoux).

1963 Du 6 au 19 décembre, *M. Nicoll*, Calgary Allied Arts Centre, Calgary. Il s'agit de la deuxième exposition individuelle de Nicoll à Calgary (trente-trois œuvres).

1963-1964 Du 20 septembre au 27 octobre 1963, *5e Exposition biennale de la peinture canadienne 1963*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, inaugurée à Londres, Angleterre. Commissariée par J. Russell Harper. En tournée : London Public Library and Art Museum, London (Ontario), du 8 novembre au 1er décembre 1963; Norman Mackenzie Art Gallery, Regina, du 13 décembre 1963 au 5 janvier 1964; Musée des beaux-arts de Winnipeg, du 17 janvier au 9 février 1964; Musée des beaux-arts de Vancouver, du 21 février au 15 mars 1964; Agnes Etherington Art Centre, Kingston, du 27 mars au 19 avril 1964; Musée de la province de Québec, du 23 avril au 10 mai 1964; Art Gallery of Greater Victoria, du 19 mai au 7 juin 1964. Nicoll a fait partie pour la première fois de cette exposition nationale avec le tableau *Winter Sun* (*Soleil d'hiver*), localisation inconnue.

1965-1966 Du 4 juin au 2 août 1965, *Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965*. Galerie nationale du Canada, Ottawa. Commissariée par William Townsend. En tournée : Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Nouveau-Brunswick, du 8 septembre au 3 octobre 1965; Musée d'art contemporain, Montréal, Québec, du 21 octobre au 14 novembre 1965; London Art Gallery, Ontario, du 26 novembre au 19 décembre 1965; Norman McKenzie Art Gallery, du 7 janvier au 6 février 1966; Musée des beaux-arts d'Edmonton, du 23 février au 20 mars 1966; Musée des beaux-arts de Vancouver, Colombie-Britannique, du 1er avril au 1er mai 1966; Winnipeg Art Gallery Association, Manitoba, du 13 mai au 5 juin 1966. Pour la deuxième fois, Nicoll fait partie de cette exposition nationale avec le tableau *Waiting* (*Attente*), 1964, localisation inconnue.

Du 18 au 23 octobre 1965, *Paintings by Marion Nicoll* (Tableaux de Marion Nicoll), Western Canadian Art Circuit, Trail Art Club. Commissariée par Harry Kiyooka. En tournée : Université de la Saskatchewan, Saskatoon, du 22 novembre au 5 décembre 1965; Alberta College of Art, Calgary, Alberta, du 28 mars au 15 avril 1966; Kelowna Art Exhibit Society, Okanagan Regional

Library, Kelowna, Colombie-Britannique; Regina Public Library, Regina, Saskatoon, du 7 au 28 juin 1966. Première exposition de Nicoll en tournée dans l'Ouest canadien (douze œuvres).

1967	Du 15 avril au 4 mai, *Marion Nicoll*, Bonli Gallery, Toronto (douze œuvres). Première exposition solo commerciale dans le centre du Canada, avec l'un de ses batiks.
1968	5 juillet au 1er septembre, *Septième Biennale de la peinture canadienne,* Galerie nationale du Canada, Ottawa. Commissariée par William C. Seitz. Il s'agit de la dernière exposition biennale pour laquelle il n'y a pas eu de tournée et Nicoll y a présenté *January '68* (*Janvier '68*), 1968 (voir le chapitre des Œuvres phares).
1971	Du 9 au 20 mars, *Jim and Marion Nicoll Paintings* (Peintures de Jim et Marion Nicoll), galerie d'art de l'Université de Calgary, Theatre Gallery (neuf œuvres).
1972-1973	Du 19 novembre 1972 au 12 janvier 1973. *Retrospective Exhibition of Graphics by Marion Nicoll, A.S.A.* (Exposition rétrospective d'œuvres graphiques de Marion Nicoll, A.S.A), Strathcona Place, Edmonton, Alberta. Cette première exposition d'estampes comprend des œuvres de 1960 à 1972 (trente-six estampes).
1975	Du 30 mai au 29 juin, *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959–1971* (Marion Nicoll : une rétrospective, 1959-1971), Musée des beaux-arts d'Edmonton, Edmonton, Alberta; exposition également présentée au Glenbow-Alberta Institute, Calgary, Alberta, du 22 juillet au 17 août. Il s'agit de la première rétrospective des peintures et estampes abstraites de Nicoll. Commissariée par le collectif d'artistes « Duck Ventures » (c'est-à-dire Ron Moppett et John Hall, tous deux de Calgary). Catalogue publié (cinquante-trois œuvres).
1978	28 février, *Marion Nicoll, R.C.A.* (Marion Nicoll, ARC), Masters Gallery, Calgary. Première de deux expositions célébrant l'élection de Nicoll à l'Académie royale des arts du Canada (ARC). 6 décembre, *Marion Nicoll, R.C.A.* (Marion Nicoll, ARC), Masters Gallery, Calgary, Alberta. L'exposition est suivie de la sortie de la monographie *Marion Nicoll, R.C.A.* de J. Brooks Joyner, publié par la Masters Gallery, qui comprend la dernière estampe de Nicoll, *Self Portrait* (*Autoportrait*), 1979, dans une édition de 215 exemplaires.
1986	Du 5 avril au 9 juin, *Marion Nicoll: Art and Influences* (Marion Nicoll : Art et influences), Glenbow Museum, Calgary, Alberta. Commissariée par Christopher Jackson. En tournée : Musée des beaux-arts d'Edmonton, Edmonton, Alberta, du 23 août au 26 octobre. Il s'agit de la deuxième grande exposition publique de Nicoll dans un musée d'art et de la première étude de sa pratique artistique, mais elle ne comprenait aucun de ses travaux de conception. Catalogue publié (quatre-vingt-huit œuvres).

2013 Du 25 janvier au 27 avril, *Marion Nicoll: A Retrospective* (Marion Nicoll : une rétrospective), Nickle Galleries, Université de Calgary, Alberta. Commissariée par Ann Davis et Elizabeth Herbert avec la collaboration de Jennifer Salahub. Il s'agit de la deuxième grande exposition rétrospective de l'œuvre de Nicoll et de la première exposition et du premier catalogue universitaire à évaluer la carrière multidisciplinaire de Nicoll, y compris ses œuvres en tissu et en métal. Ouvrage connexe publié.

ÉCRITS DE L'ARTISTE

Nicoll, Marion, *Batik*, Edmonton, Cultural Activities Branch, Department of Economic Affairs, Government of the Province of Alberta (1953), 15 pages.

Nicoll, Marion, « Crafts in the Community: An Outline of What can be Achieved in Crafts with Good Design Instruction », *Leisure: Cultural Activities Magazine*, vol. 2, n° 3 (septembre 1960), p. 15-18.

Nicoll, Marion, « The Four Greatest Artists », *Highlights: Quarterly Magazine of the Alberta Society of Artists*, vol. 5, n° 4 (mars 1952), non paginé.

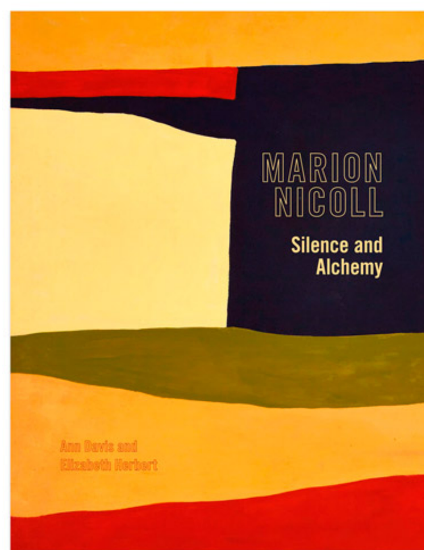
Nicoll, Marion, « Monotypes », *Highlights: Quarterly Magazine of the Alberta Society of Artists*, vol. 4, n° 2 (mars 1951), non paginé.

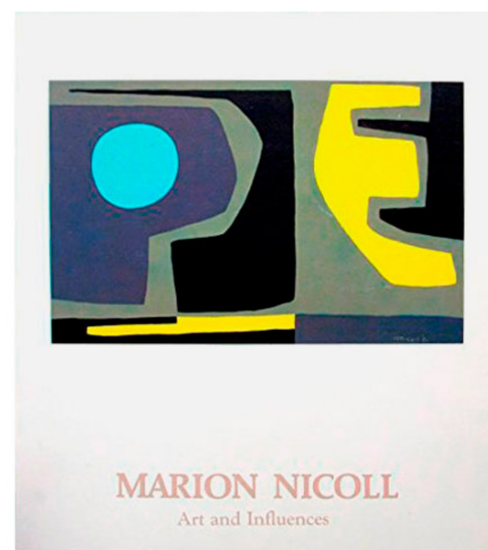
ÉCRITS CRITIQUES, UNIVERSITAIRES ET MONOGRAPHIQUES SUR L'ARTISTE

Davis, Ann, « Silence and Alchemy: The Development of Marion Nicoll », *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 1-35.

Herbert, Elizabeth, « Marion Nicoll and the Sublime », *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 37-67.

Jackson, Christopher, *Marion Nicoll: Art and Influences*, Calgary, Glenbow Museum and Art Gallery, 1986. Catalogue d'exposition.





GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Marion Nicoll: Silence and Alchemy* (Calgary, University of Calgary Press, 2013). DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *Marion Nicoll: Art and Influences* (Calgary, Glenbow Museum and Art Gallery, 1986).

Joyner, J. Brooks, Avant-propos de Janet Mitchell et préface de Peter Ohler. *Marion Nicoll*, Calgary, Masters Gallery, 1979. Édition de collection, 215 volumes, chaque volume est accompagné d'une estampe originale à l'argile spécialement exécutée, signée et numérotée par Marion Nicoll.

Mastin, Catharine M, « Beyond "The Artist's Wife": Women in Artist-Couple Marriage and the Exhibition Experience in Postwar Canada », thèse de doctorat, Université de l'Alberta, 2012.

Pashak, Natasha, « Almost Outnumbered: The role of Alberta in the life and work of Marion Nicoll », mémoire de maîtrise en arts (histoire de l'art), Université Concordia, 2010.

Salahub, Jennifer, « Mine Had a Ripple in It », *Marion Nicoll: Silence and Alchemy*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 69-108.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES SUR L'ARTISTE

Ainslie, Patricia et Mary-Beth Laviolette, *Alberta Art and Artists*, Calgary, Fifth House, 2007.

Cochran, Bente Roed, *Printmaking in Alberta, 1945-1985*, Edmonton, University of Alberta Press, 1989.

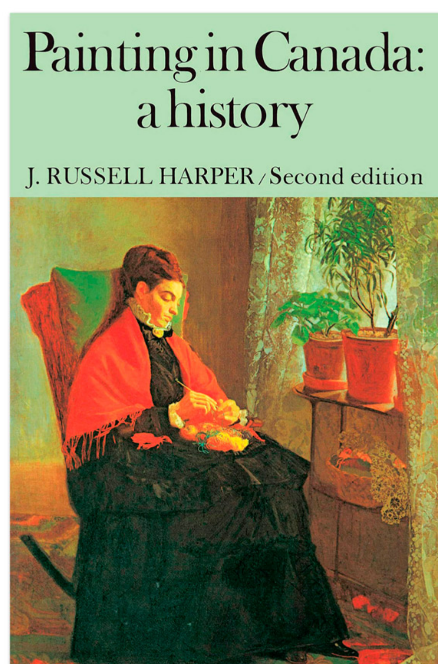
Greenfield, Valerie, *Founders of the Alberta College of Art*, Calgary, Alberta College of Art Gallery, 1986.

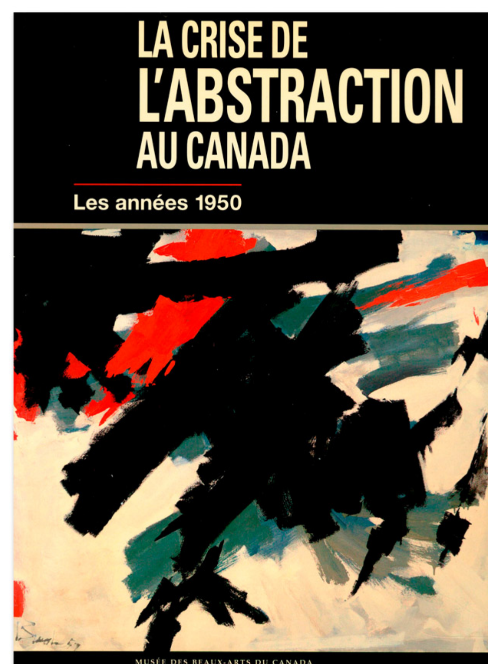
Harper, J. Russell, *Painting in Canada: A History*, Toronto, University of Toronto Press; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966.

Joslin, Mark, *The Alberta Society of Artists: Sixty Years*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1991.

Laviolette, Mary-Beth, *Alberta Mistresses of the Modern, 1935-1975*, Edmonton, Art Gallery of Alberta, 2012.

Leclerc, Denise et Marion H. Barclay, *La crise de l'abstraction au Canada : les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992.





GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Painting in Canada: A History* (Toronto, University of Toronto Press; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966). DROITE : Couverture de l'ouvrage *La crise de l'abstraction au Canada : les années 1950* (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992).

Nasgaard, Roald, *Abstract Painting in Canada*, Toronto et Vancouver, Douglas & McIntyre; Halifax et Yarmouth, Art Gallery of Nova Scotia, 2007.

O'Brian, John, dir., *The Flat Side of the Landscape: The Emma Lake Artists' Workshops*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1989.

McMann, Evelyn de R., *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des arts du Canada: Exhibitions and Members, 1880-1979*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1981.

Render, Lorne, et al., *Paintings and Poetry: Jim Nicoll*, Calgary, Glenbow-Alberta Institute, 1977.

Townsend, William, dir., *Canadian Art Today*, London, Studio International, 1970.

Townshend, Nancy, *A History of Art in Alberta, 1905-1970*, Calgary, Bayeux Arts, 2005.

Varley, Christopher, *Winnipeg West: Painting and Sculpture in Western Canada, 1945-1970*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1983.

Wilkin, Karen, *Painting in Alberta: An Historical Survey*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980.

Zemans, Joyce, « The Automatics » dans *Jock Macdonald: The Inner Landscape/A Retrospective Exhibition*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1981, p. 109-151.

Zimon, Kathy E., *Alberta Society of Artists: The First Seventy Years*, Calgary, University of Calgary Press, 2000.

PRINCIPAUX ENTRETIENS AVEC L'ARTISTE

« Interview with Jim and Marion Nicoll », 9 juin 1972, Arts and Crafts Division, Alberta Foundation for the Arts, Edmonton.

« An Interview with Jim and Marion Nicoll », Helen K. Wright (audio) et Ingrid Mercer (vidéo), 29 janvier 1973, X20-14 et X20-15, Glenbow Museum, Calgary, M6522, dossier 21.

« Marion Nicoll in Conversation with Duck Ventures », dans *Marion Nicoll: A Retrospective, 1959-1971*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1975.



Couverture de l'ouvrage *Marion Nicoll, R.C.A.* (Calgary, Masters Gallery, 1978). La dernière estampe de Nicoll, *Self Portrait* (*Autoportrait*), 1979, agrémentait l'ouvrage dans une édition limitée de 215 exemplaires publiée en 1979.

« Interview with Joan Murray », 24 mai 1979, Archives de la Robert McLaughlin Gallery (tapuscrit), Bibliothèque et Archives Canada (enregistrement audio).

« Marion Nicoll in Interview with Laura Chrumka », 1982, Junior League Women's Oral History Project, RCT-403, Glenbow Museum, Calgary.

ARCHIVES

Fonds de la Alberta Society of Artists, Taylor Family Digital Library, Université de Calgary, Alberta.

Fonds Marion et Jim Nicoll, Glenbow Museum, Calgary, Alberta.

Fonds Janet Mitchell, Glenbow Museum, Calgary, Alberta.

-

À PROPOS DE L'AUTEURE

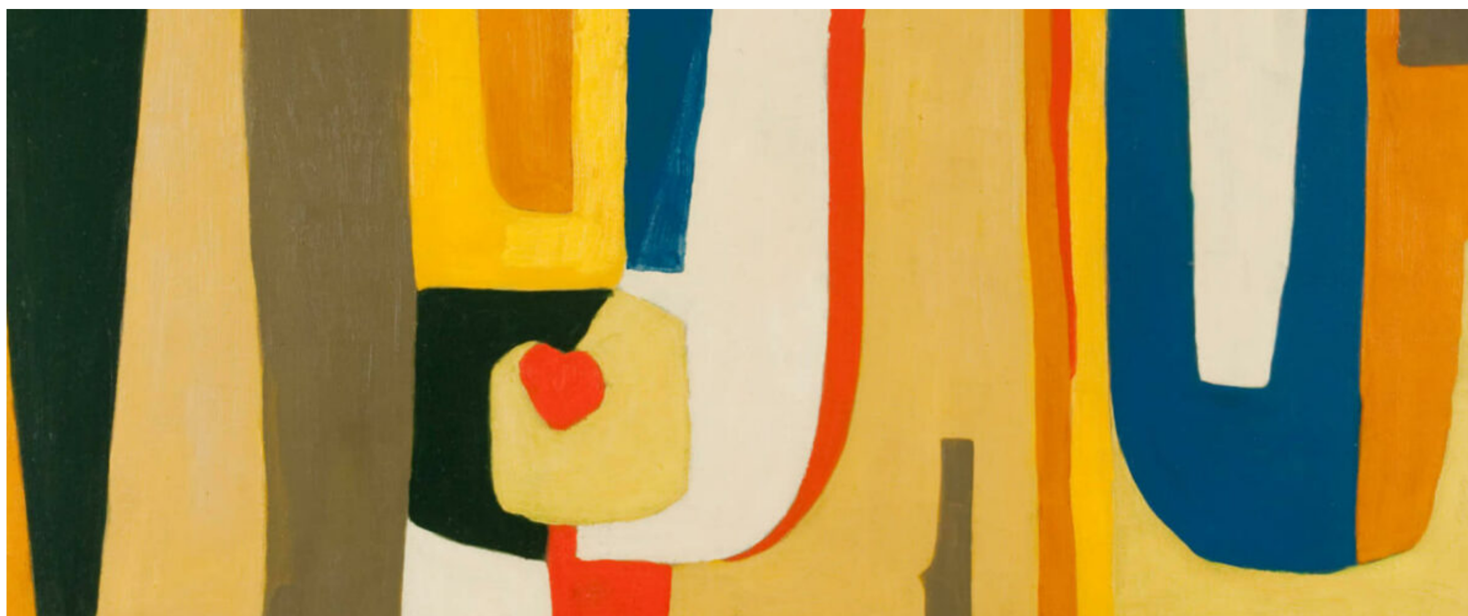
CATHARINE MASTIN

Catharine Mastin est une chercheuse et conservatrice indépendante, spécialisée dans l'art moderne et le féminisme, qui est également membre associée de la Faculté des études supérieures en histoire de l'art de l'Université York à Toronto. Elle obtient son doctorat de l'Université de l'Alberta à Edmonton en 2012 pour son étude des femmes dans les relations de couples d'artistes. Des éléments de sa recherche doctorale ont été publiés dans *Mary Pratt* (2013, 2e édition en 2016) et dans *Uninvited: Women in the Modern Moment* (2021). Ses récents projets d'édition comprennent *Frances-Anne Johnston: Shadow Effects* (Galerie d'art d'Ottawa, 2022) et *Territories: Brenda Francis Pelkey* (2017).

Catharine Mastin est également une muséologue chevronnée. De 2010 à 2020, elle a été la sixième directrice générale de la Art Gallery of Windsor. Pendant cette période, elle a dirigé la galerie dans le cadre d'un processus de changement organisationnel important, elle a contribué à son obtention de deux prix consécutifs, puis elle l'a mené jusqu'à son 75e anniversaire, célébré en 2018. Mastin a en outre été conservatrice principale de l'art au Glenbow Museum de Calgary (1995-2006) après avoir entrepris sa carrière de conservatrice à la Art Gallery of Windsor, où elle a occupé le poste de conservatrice de l'art canadien (1989-1995). Dans le cadre de son travail bénévole, elle a siégé au conseil d'administration de l'Association ontarienne des galeries d'art, notamment pour un mandat à titre de présidente (2017-2018). Depuis 2014, elle est conseillère externe auprès de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky. Elle est également membre élue par ses pairs du Arts & Letters Club de Toronto.



« Marion Nicoll est l'une des six femmes que j'ai étudiées dans ma thèse consacrée aux femmes dans les couples d'artistes. J'ai décidé d'écrire *Marion Nicoll : sa vie et son œuvre* en raison du rôle fondamental de l'artiste dans l'avancement de la cause de l'art abstrait dans l'Ouest canadien et comme pédagogue dans le mentorat auprès des femmes. »



ISBN 978-1-4871-0302-6

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteure
J'ai découvert l'œuvre de Marion Nicoll après avoir déménagé à Calgary (Alberta) en 1995 pour devenir conservatrice principale de l'art au Glenbow Museum. Mon enthousiasme envers sa pratique s'est rapidement transformé en acquisition de ses œuvres, en projets d'exposition, puis en exploration du couple d'artistes qu'elle formait avec Jim Nicoll pendant mes travaux de doctorat à l'Université de l'Alberta de 2006 à 2010. Lorsque l'Institut de l'art canadien (IAC) m'a invitée à proposer une monographie sur un·e artiste d'importance au Canada, Marion Nicoll était au premier plan de mes préoccupations. Dans ma vie privée, mon mari, David McNamara, et notre fille, Jennifer McNamara, ont partagé mon intérêt soutenu envers son œuvre. C'est à eux que je dédie cet ouvrage, car ils ont été témoins des nombreuses heures que j'ai passées à penser à Nicoll, tout comme ils ont entendu mes idées et arguments généreux, à table et ailleurs.

Je remercie tous les membres du personnel de l'IAC, mais plus particulièrement les personnes avec qui j'ai travaillé directement. Cela inclut Sara Angel et Michael Rattray, avec qui j'ai d'abord discuté de cet ouvrage. Sara Angel et Jocelyn Anderson ont ensuite mené ce projet à bien, avec le soutien éditorial et conceptuel de Rosie Prata et de Monique Johnson. Je remercie aussi spécialement les commanditaires en titre, William R. et Sidney Pieschel de

Calgary, dont l'appui financier et l'aval ont enrichi ce projet, ainsi que Daryl Betenia et Melanie Kjorlien, du Glenbow Museum, pour avoir soutenu ce livre en tant que partenaires culturels et détenteurs des droits d'auteur de la succession Nicoll.

Tout au long de la recherche et de la rédaction, j'ai reçu l'appui de plusieurs collègues dont le temps et la sagesse doivent être reconnus : Michael Parke-Taylor, Mary-Beth Laviolette, Katherine Ylitalo et Leila Sujir. Je tiens également à remercier mon comité de supervision de thèse à l'Université de l'Alberta, où j'ai développé mon intérêt pour les femmes dans les couples d'artistes, notamment Marion Nicoll : merci à Colleen Skidmore, Sarah Carter, Beverly Lemire et Steven Harris. Je reconnais également le travail des spécialistes qui se sont plus récemment intéressées à Marion Nicoll, soit Ann Davis et Jennifer Salahub, et avant elles, du commissaire Christopher Jackson et des artistes John Hall et Ron Moppett, qui ont mis sur pied des expositions cruciales en 1986 et 1975 respectivement. Il convient également de remercier Joan Murray pour son entretien essentiel avec l'artiste. Les marchands d'art du Canada ont joué un rôle déterminant dans la localisation des œuvres et je les en remercie : Yves Trépanier de la TrépanierBaer Gallery, Calgary; Romana Kaspar Kraft de la Collector's Gallery, Calgary; la Ian Loch Gallery de Calgary et de Winnipeg; Doug Levis de Levis Fine Art, Calgary; Doug Maclean des Canadian Art Galleries; ainsi que Ryan Green, Rod Green et le personnel de la Masters Gallery. Je remercie également l'ensemble des collectionneuses et collectionneurs privés qui ont accepté de donner accès à leurs collections.

Finalement, le travail inlassable des registraires de collections, des conservatrices et conservateurs, des archivistes et des bibliothécaires du Canada mérite d'être reconnu : Travis Lutley (Glenbow Museum); Quyen Hoang et Barb Greendale (Ville de Calgary); Tobi Bruce et Christine Braun (Art Gallery of Hamilton); Cyndie Campbell, Christopher Davidson et Katerina Atanassova (Musée des beaux-arts du Canada); Danielle Siemens (Musée des beaux-arts de l'Alberta); Stephanie Doll (Leighton Foundation); Allison Wagner (Archives de l'Université de Calgary); Jana Tyler (Morris and Helen Belkin Art Gallery); Gail Lint et Erin McDonald (Alberta Foundation for the Arts); Sarah Milroy, Ki-in Wong et Linda Morita (Collection McMichael d'art canadien); Chris Batten (The Rooms Provincial Art Gallery); ainsi que Cassandra Paul (Illingworth Kerr Gallery, Université des arts de l'Alberta).

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE
SYDNEY AND WILLIAM R. PIESCHEL FOUNDATION

COMMANDITAIRE FONDATEUR


PARTENAIRE CULTUREL
Glenbow

L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité du commanditaire en titre de cet ouvrage, la Sydney and William R. Pieschel Foundation.

Nous remercions le commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien, BMO Groupe financier.

L'IAC est honoré de présenter cet ouvrage avec le Glenbow Museum comme partenaire culturel et tient à remercier tout particulièrement Daryl Betenia, Cynthia Chang-Christison, Cathy Herr et Melanie Kjorlien.

L'IAC tient également à souligner l'appui des autres commanditaires en titre de la saison 2022-2023 du projet de livres d'art canadien en ligne : Banque Scotia; K. James Harrison et Melinda Harrison; Eleanor et Francis Shen; ainsi que Morden Yolles.

L'IAC témoigne sa reconnaissance envers ses mécènes visionnaires : Anonyme; Kiki Delaney, CM, et Ian Delaney; l'honorable Margaret Norrie McCain, CC; la Sabourin Family Foundation; ainsi que la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation.

L'IAC exprime sa gratitude envers ses mécènes principaux : Anonyme; Alexandra Baillie; Alexandra Bennett; la Claudine and Stephen Bronfman Family Foundation; Grant et Alice Burton; Jamie Cameron et Christopher Bredt; la Connor, Clark & Lunn Foundation; Jon S. Dellandrea, CM, et Lyne Dellandrea; Linda et Steven Diener; Roger et Kevin Garland; Karen Girling et Bruce MacLellan; Joan et Martin Goldfarb; la Scott Griffin Foundation; Tim et Darka Griffin; le Groupe financier Banque TD; K. James Harrison et Melinda Harrison; la Henry White Kinnear Foundation; la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation; Michelle Koerner et Kevin Doyle; Alan et Patricia Koval Foundation; Christine Laptuta; Janet et Willard L'Heureux; Liza Mauer et Andrew Sheiner; Nancy McCain et Bill Morneau; la McLean Foundation; John Mulvihill, CM, et Nancy Mulvihill; la Fondation Jean Paul Riopelle; Andrew Stewart; la Trinity Development Foundation; Fred et Linda Waks; Bruce V. Walter et Erica Walter; la Jack Weinbaum Family Foundation; Susan Wortzman; Jane Zeidler; Joyce Zemans, CM, et Fred Zemans; ainsi que Sara et Michael Angel.

Nous sommes reconnaissants envers nos mécènes : Diana Billes; Eric et Jodi Block; Anne-Marie Canning; Cowley Abbott; Mike et Kim Downs; Lilly Fenig; Jane et Michael Freund; Leslie S. Gales et Keith Ray; Katherine Graham Debost; Reesa Greenberg; Graham et Mary Hallward; le fonds Richard et Beryl Ivey au sein de la London Community Foundation; la Norman and Margaret Jewison Charitable foundation; Elaine Kierans et Shawn McReynolds; KPMB Architects; Marcia McClung et Franklyn Griffiths; Marci McDonald et St. Clair Balfour; Trina McQueen; Gilles et Julia Ouellette; Sandra Pitblado, CM, et Jim Pitblado, CM; Michael Simmonds et Steven M. Wilson; Michael et Renae Tims; Carol Weinbaum; ainsi que Robin et David Young.

Pour leur appui et leur soutien, l'IAC tient enfin à remercier la Alberta Foundation for the Arts (Neil Lazaruk, Kristin Stoesz); Bibliothèque et Archives Canada; la bibliothèque de l'Université Queen's (Jessica Beardsley); la Canadian Art Gallery (Doug MacLean); la collection d'œuvres d'art du président de l'Université de Regina (Alex King); la Collection McMichael d'art canadien (Hanna Broker); Cowley Abbott Fine Art (Rob Cowley, Louise Dudley); les Digital Collections de l'Université de Calgary (Anita Dammer); la Janvier Gallery (Tyesha John); The Kalaman Group (Rachael Watson); le Kiyooka Ohe Arts Centre (Kelly Rae); le Leighton Art Centre (Morgan Martino); Levis Fine Art

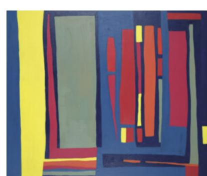
Auctions & Appraisals (Doug Levis, Andrea Lowe, Cheryl Sonley); la Loch Gallery (Ian Loch); la Marion Nicoll Gallery (Sam Rollo); la Masters Gallery (Caitlyn Rinne); la Morris and Helen Belkin Art Gallery (Teresa Sudeyko); le Musée des beaux-arts de l'Alberta (Danielle Siemens); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); le Musée canadien de l'histoire (Shannon Mooney, Dominique Taylor); le Musée national des beaux-arts du Québec (Véronique Greaves); les Nickle Galleries de l'Université de Calgary (Michele Hardy, Lisa Tillotson); la Robert McLaughlin Gallery (Sonya Jones, Heather Riley); The Rooms (Chris Batten, Angela Noseworthy); le Seneca College; la SOCAN (Jane Labiak, Jean-Philippe Prince); la Succession Luke Lindoe (Carroll Taylor-Lindoe); la Succession ManWoman (Astarte Dale Sellers); la Succession James Stanford Perrott (Richard Perrott); Tiller Wolf Art Consulting (Jared Tiller, Shyla Wolf); la TrépanierBaer Gallery (Judy Ciccaglione); l'Université McMaster (Christopher Long); la Ville de Calgary (Kim Hallis); Waddington's Auctioneers and Appraisers (Solomon Alaluf); ainsi que John Dean, Alex Janvier et Katie Ohe.

L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Marion Nicoll, *Alberta IV: Winter Morning* (*Alberta IV : Matin d'hiver*), 1961. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Marion Nicoll dans son atelier, v.1963. Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll (PA 2435), dossier 22.



Œuvres phares : Marion Nicoll, *Calgary II: The Ugly City* (*Calgary II : La ville laide*), 1964. (Voir les détails ci-dessous.)



Questions essentielles : Marion Nicoll, *Badlands, Eladesor*, 1953. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Marion Nicoll, *Prophet* (*Prophète*), 1960. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Marion Nicoll, *Batik*, v.1950. (Voir les détails ci-dessous.)

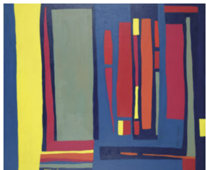


Où voir : Marion Nicoll Gallery. (Voir les détails ci-dessous.)

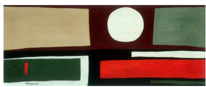


Copyright et mentions : Marion Nicoll, *The Beautiful City* (*La ville magnifique*), 1959. (Voir les détails ci-dessous.)

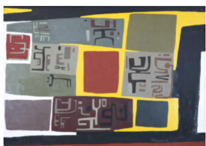
Mentions de sources des œuvres de Marion Nicoll



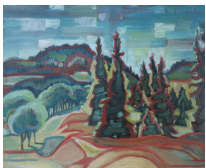
Alberta IV: Winter Morning (*Alberta IV : Matin d'hiver*), 1961. Collection privée, Calgary. Avec l'aimable autorisation de Levis Fine Art Auctions & Appraisals, Calgary. © Glenbow Museum, Calgary.



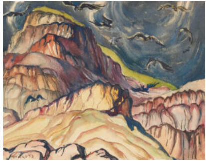
Alberta VI, Prairie, 1960. Collection privée, Calgary. Avec l'aimable autorisation de la Loch Gallery, Calgary. © Glenbow Museum, Calgary.



Ancient Wall (*Mur ancien*), 1962. Collection du Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton, don de Beta Sigma Phi, 1963 (63.7). © Glenbow Museum, Calgary.



August Heat (*Chaleur d'août*), 1957. Collection privée, Mississauga. © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : The Kalaman Group.



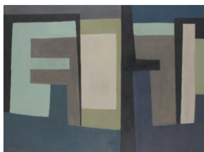
Badlands, Eladesor, 1953. Collection du Glenbow Museum, Calgary (81.36.1R). © Glenbow Museum, Calgary.



Batik, v.1950. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Joyce et Fred Zemans, Toronto, 2008 (42515). © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : MBAC.



The Beautiful City (*La ville magnifique*), 1959. Collection de la Morris and Helen Belkin Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, don de Mme Rae Poole, 1996 (BG1453). © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : Michael R. Barrick.



Bowness Road, 2 AM (*Rue Bowness, 2 h du matin*), 1963. Collection du Glenbow Museum, Calgary (76.8.1). © Glenbow Museum, Calgary.



Bracelet en argent et améthystes; bracelet en argent et boucles d'oreilles assorties, argent sterling et cabochons d'améthyste, date inconnue, collection privée, Calgary. © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : Tiller Wolf.



Brewster's, 1935. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1978.019.002). © Glenbow Museum, Calgary.



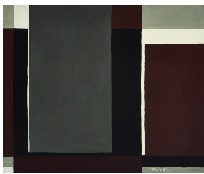
Butterflies (*Papillons*), matrice en argile, 1953. Collection du Glenbow Museum, Calgary (R856.106). © Glenbow Museum, Calgary.



Butterflies (*Papillons*), estampe à l'argile sur papier, 1953. Collection du Glenbow Museum, Calgary (R856.40). © Glenbow Museum, Calgary.



Calgary II: The Ugly City (*Calgary II : La ville laide*), 1964. Collection privée. © Glenbow Museum, Calgary.



Calgary III, 4 AM (*Calgary III, 4 h du matin*), 1966. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary (1973.020.000). © Glenbow Museum, Calgary.



Chinook, 1943. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary (NG.1978.031.002). © Glenbow Museum, Calgary.



Chinook, 1945. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary. (NG.1978.012.000). © Glenbow Museum, Calgary.



The City on Sunday (*La ville le dimanche*), 1960. Collection d'art public de la Ville de Calgary, don de la Calgary Allied Arts Foundation, 1981 (990039). © Glenbow Museum, Calgary.



Christmas Tree (*Arbre de Noël*), 1952. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1999.044.003). © Glenbow Museum, Calgary.



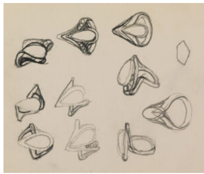
Crowsnest Pass, 1948. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1989.047.001). © Glenbow Museum, Calgary.



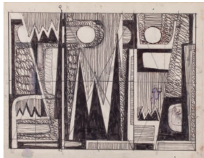
East River, 1958. Collection privée. © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : John Dean.



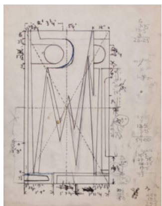
End of Summer (*Fin d'été*), 1963. Collection privée, Calgary. © Glenbow Museum, Calgary.



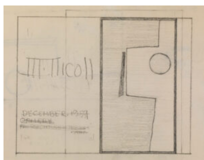
Esquisses pour anneaux de doigts, carnet de croquis nº 2, date inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (78.2.2A-R). © Glenbow Museum, Calgary.



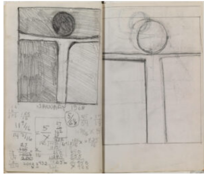
Esquisses préliminaires tirées d'un carnet de croquis, date inconnue. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.384). © Glenbow Museum, Calgary.



Esquisses préliminaires pour *Journey to the Mountains* (*Voyage dans les montagnes*), date inconnue. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.378). © Glenbow Museum, Calgary.



Esquisse sans titre pour la brochure *M.Nicoll '59*, v.1959. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (78.2.3A-R), carnet de croquis nº 3. © Glenbow Museum, Calgary.



Études pour *January' 68* (*Janvier '68*), carnet de croquis n° 3, v.1968. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (81.28.9). © Glenbow Museum, Calgary.



Expanding White (*Expansion du blanc*), 1960. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1973.011.076). © Glenbow Museum, Calgary.



February 1967 (*Février 1967*), 1967. Collection du Leighton Art Centre, Alberta. © Glenbow Museum, Calgary.



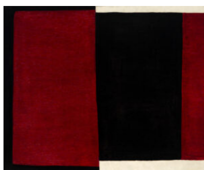
Fishes (*Poissons*), 1955. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.270). © Glenbow Museum, Calgary.



Flowers, Vase, Books, and Porcelain (*Fleurs, vase, livres et porcelaine*), 1932. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1978.055.001). © Glenbow Museum, Calgary.



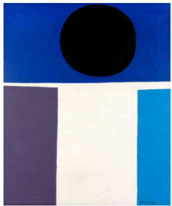
Foothills: I (*Contreforts : I*), 1965. Collection du Glenbow Museum, Calgary (995.029.001). © Glenbow Museum, Calgary.



Guaycura I: Red Rock, Black Rock (*Guaycura I : Pierre rouge, pierre noire*), 1966. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Waddington's Auctioneers and Appraisers, Toronto. © Glenbow Museum, Calgary.



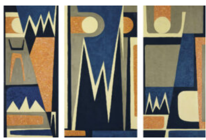
Illustration du carnet de croquis nº 12, date inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (78.2.12. A-N). © Glenbow Museum, Calgary.



January '68 (*Janvier '68*), 1968. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1973.004.001). © Glenbow Museum, Calgary.



January '68 (*Janvier '68*), 1968. Collection d'art public de la Ville de Calgary, don de la succession Marion Nicoll par l'entremise de la Calgary Allied Arts Foundation, 1987 (990166). © Glenbow Museum, Calgary.



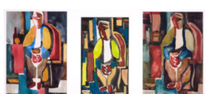
Journey to the Mountains: Approach, The Mountains, Return (*Voyage dans les montagnes : Approche, Les montagnes, Retour*), 1968-1969. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary (NG 1976.010.003). © Glenbow Museum, Calgary.



La Paz-Empty Mission (*La Paz – Mission vide*), épreuve de l'artiste 1/9, 1967. Collection privée, Calgary. Avec l'aimable autorisation de Levis Fine Art Auctions & Appraisals, Calgary.



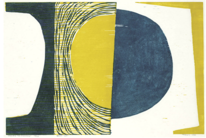
La Paz, Red Rock Black Rock (*La Paz, pierre rouge, pierre noire*), 1967. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1973.004.009). © Glenbow Museum, Calgary.



Little Indian Girl (*Fillette indienne*), 1957-1958. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1988.132.001.ABC). © Glenbow Museum, Calgary.



March (*Mars*), 1967. Collection d’art public de la Ville de Calgary, don de la Calgary Allied Arts Foundation, 1990 (990317). © Glenbow Museum, Calgary.



Maybe To-morrow (*Peut-être demain*), 1976. Collection privée, Calgary. Avec l’aimable autorisation de Levis Fine Art Auctions & Appraisals, Calgary. © Glenbow Museum, Calgary.



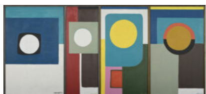
The Maze (*Le labyrinthe*), v.1969. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.396.A). © Glenbow Museum, Calgary.



Mountain Water (*Eau de montagne*), v.1936. Collection du Glenbow Museum, Calgary (995.027.004). © Glenbow Museum, Calgary.



Northern Nesting Grounds (*Lieux de nidification nordiques*), 1964. Collection du Glenbow Museum, Calgary (995.018.550). © Glenbow Museum, Calgary.



One Year (*Une année*), 1971. Collection d’art public de la Ville de Calgary, don de la Calgary Allied Arts Foundation, 1973 (990003). © Glenbow Museum, Calgary.



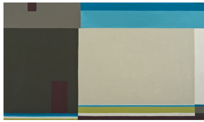
Page tirée du carnet de croquis n° 9 de Marion Nicoll, v.1937-1938. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (78.2.9 A-K). © Glenbow Museum, Calgary.



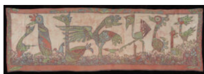
Page tirée du carnet de croquis n° 10 de Marion Nicoll, v.1937-1938. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (78.2.10 A-G). © Glenbow Museum, Calgary.



Portrait of Florence Mackay (*Portrait de Florence Mackay*), 1937. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.277). © Glenbow Museum, Calgary.



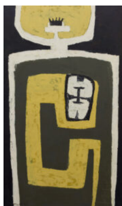
Prairie Farm (*Ferme des Prairies*), 1968. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, don de ICI Canada Inc. (1995.19.39). © Glenbow Museum, Calgary.



Procession of Birds (*Procession d'oiseaux*), 1956. Collection du Glenbow Museum, Calgary (996.001.001). © Glenbow Museum, Calgary.



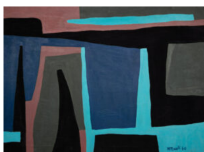
Prophet (*Prophète*), 1960. Collection du Glenbow Museum, Calgary, don de Shirley et Peter Savage (990.185.1). © Glenbow Museum, Calgary.



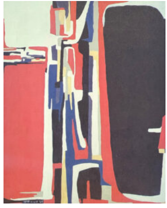
Ritual I (*Rituel I*), 1962. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta. © Glenbow Museum, Calgary.



Ritual II (*Rituel II*), 1963. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1978.019.012). © Glenbow Museum, Calgary.



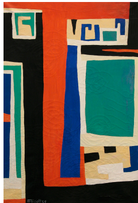
Rome I: The Shape of the Night (*Rome I : La forme de la nuit*), 1960. Collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve-et-Labrador, The Rooms, St. John's. © Glenbow Museum, Calgary.



Self Portrait (*Autoportrait*), 1959. Localisation inconnue. Avec l'aimable autorisation des Archives et collections de recherche de l'Université McMaster, Hamilton, tiré de J. Brooks Joyner, *Marion Nicoll: R.C.A.*, Calgary, Masters Gallery, 1979. © Glenbow Museum, Calgary.



Self Portrait (*Autoportrait*), 1979. Avec l'aimable autorisation des Archives et collections de recherche de l'Université McMaster, Hamilton. © Glenbow Museum, Calgary.



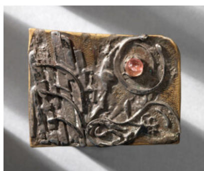
Sicilia (*Sicile*), 1959. Collection d'Ellen et Daryl Fridhandler, K.C., Calgary, Alberta. Avec l'aimable autorisation de la TrépanierBaer Gallery, Calgary, Alberta. © Glenbow Museum, Calgary.



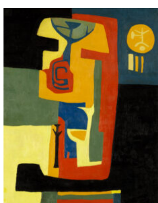
Sicilia V: The House of Padrone (*Sicile V : La maison du maître*), 1959. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary (NG1968.074.000). © Glenbow Museum, Calgary.



Sicilia #1 (*Sicile n° 1*), 1959. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1973.011.002). © Glenbow Museum, Calgary.



Snow Fence (*Clôture à neige*), v.1956-1962. Collection privée, Calgary. © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : John Dean.



Spring (*Printemps*), 1959. Collection du Glenbow Museum, Calgary (984.51.1). © Glenbow Museum, Calgary.



Spring '67 (*Printemps '67*), 1967. Collection d'art public de la Ville de Calgary, don du Calgary Convention Centre, 1983 (990073). © Glenbow Museum, Calgary.



Summer Rain (*Pluie d'été*), 1934. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1978.055.002). © Glenbow Museum, Calgary.



Thursday's Model (*Le modèle de jeudi*), 12 mars 1959. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (29161). © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : MBAC.



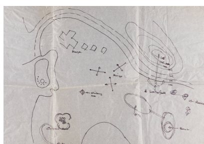
Ulysses Beach, Naxos IV (*Plage Ulysse, Naxos IV*), 1959. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Masters Gallery Ltd., Calgary. © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : John Dean.



Untitled (*Sans titre*), 1950. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary (NG.1978.031.002). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled Mountain Landscape (*Sans titre. Paysage de montagne*), 1946. Collection du Glenbow Museum, Calgary (998.023.005). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Playground Project] (*Sans titre [Projet d'aire de jeux]*), étude pour la zone de rochers naturels, v.1969. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.396.E). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled–Rockies (*Sans titre – Rocheuses*), août 1940. Collection des Nickle Galleries, Université de Calgary (NG2002.002.000). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948. Collection du Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton, achat avec l'aide du financement offert par Gulf Oil Canada Ltd., 1981 (81.17.2). © Glenbow Museum, Calgary.



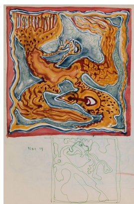
Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948. Collection du Glenbow Museum, Calgary (80.10.1). © Glenbow Museum, Calgary.



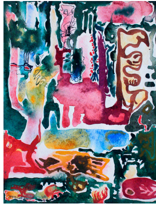
Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948. Collection du Glenbow, Museum, Calgary (82.27.1R). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948. Collection du Glenbow Museum, Calgary (80.27.5RA-B). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1948. Collection du Glenbow Museum, Calgary (80.27.6RA-B). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1960. Collection du Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton, achat en 1982 avec l'aide du fonds de dotation de Mlle Bowman (82.7). © Glenbow Museum, Calgary.



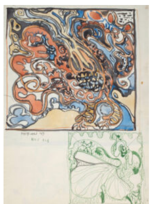
Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 1978. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.224). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), mai 1948, Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.225.V&R). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 11 novembre 1948. Collection du Glenbow Museum, Calgary (80.27.3V). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), 14 novembre 1949. Collection du Glenbow Museum, Calgary (80.27.1.R A-B). © Glenbow Museum, Calgary.



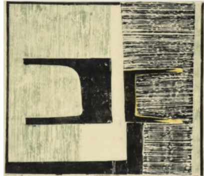
Untitled [Automatic Drawing] (*Sans titre [Dessin automatique]*), date inconnue. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.214.V&R). © Glenbow Museum, Calgary.



Untitled (*Sans titre*), date inconnue. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.392). © Glenbow Museum, Calgary.



Utopia (*Utopie*), 1947. Collection d’œuvres d’art du président de l’Université de Regina, Saskatchewan, don de Morris C. Shumiatcher, O.C., S.O.M., Q.C. et de Jacqui Clay Shumiatcher, S.O.M., C.M., 2017. © Glenbow Museum, Calgary. Mention de source : Université de Regina.



Waiting (*Attente*), 1965. Collection d’art public de la Ville de Calgary, don de la succession Marion Nicoll par l’entremise de la Calgary Allied Arts Foundation, 1987 (990178). © Glenbow Museum, Calgary.



Zoomorphic Figure (*Figure zoomorphique*), 1957. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.155.271). © Glenbow Museum, Calgary.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d’autres artistes



A. C. Leighton avec des élèves à l’école d’été Seebe, v.1933, photographie de source inconnue. Avec l’aimable autorisation du Leighton Art Centre, Alberta (2010.04.345).



April 20, 1940 [The Blazing Infant] (*20 avril 1940 [Le nourrisson flamboyant]*), 1940, de Grace Pailthorpe. Collection de la Tate Gallery, Londres, achat, 2016 (T14514). © Tous droits réservés.



Batik, 1951, de Jock Macdonald. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Joyce et Fred Zemans, Toronto, 2008 (42514). Mention de source : MBAC.



Big Raven (*Grand corbeau*), 1931, d’Emily Carr. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, Emily Carr Trust (VAG 42.3.11). Mention de source : Trevor Mills, Musée des beaux-arts de Vancouver.



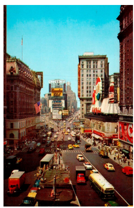
Calgary Exhibition (*Exposition de Calgary*), 1921. Avec l'aimable autorisation du Stampede de Calgary.



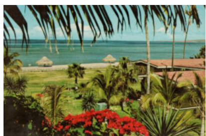
Canmore Train Stop (*Arrêt de train à Canmore*), 1946, de James Stanford Perrott. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1982.022.002). © Succession James Stanford Perrott.



Carte postale de Calgary, Alberta, 1929. Avec l'aimable autorisation d'Internet Archive.



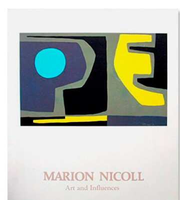
Carte postale de New York, 1959.



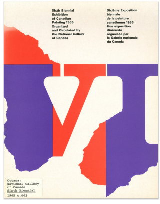
Carte postale d'une station balnéaire de La Paz, Mexique, v.1960. Avec l'aimable autorisation d'eBay.



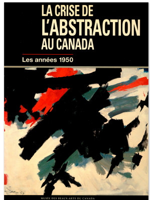
Couverture du calendrier du Département des arts du Provincial Institute of Technology and Art, 1947-1948, Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll, dossier 59.



Couverture du catalogue d'exposition *Marion Nicoll: Art and Influences*, de Christopher Jackson, Calgary, Glenbow Museum and Art Gallery, 1986.



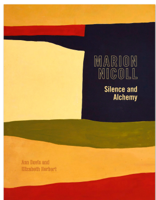
Couverture du catalogue d’exposition *Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965/Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965*, conçue par Gerhard Doerrié. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1965. Avec l’aimable autorisation de la Bibliohèque de l’Université Queens, Kingston.



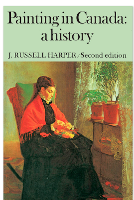
Couverture de l’ouvrage *La crise de l’abstraction au Canada : les années 1950,* de Denise Leclerc et Marion H. Barclay, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992.



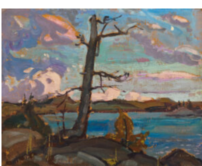
Couverture de l’ouvrage *Marion Nicoll, R.C.A.,* de J. Brooks Joyner, Calgary, Masters Gallery, 1979. Mention de source : Hodgins Art Auctions LTD.



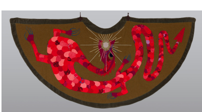
Couverture de l’ouvrage *Marion Nicoll: Silence and Alchemy,* dir. par Ann Davies et Elizabeth Herbert, Calgary, University of Calgary Press, 2013.



Couverture de l’ouvrage *Painting in Canada: A History,* de John Russell Harper, Toronto, University of Toronto Press; Québec, Les Presses de l’Université Laval, 1966.



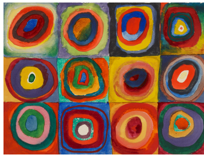
Dead Tree, Georgian Bay (*Arbre mort, baie Géorgienne*), v.1926, d’Arthur Lismer. Collection McMichael d’art canadien, Kleinburg, don de M. et Mme R. E. Dowsett (1969.21.1).



Dragon Swallowing the Sun (*Dragon avalant le soleil*), 1964, de ManWoman (Pat Kemball). Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1973.013.060). © Succession ManWoman.



Emily Carr in Her Studio (*Emily Carr dans son atelier*), 1939, d'Harold Mortimer-Lamb. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, don de Claudia Beck et Andrew Gruft (VAG 2014.55.1 b).



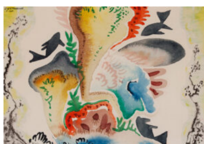
Farbstudie – Quadrate mit konzentrischen Ringen (*Étude de couleurs – carrés avec cercles concentriques*), 1913, de Wassily Kandinsky. Collection du Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich, Gabriele Münter Stiftung 1957 (GMS 446).



Female Nude Seated, Backview (*Femme nue assise, vue de dos*), date inconnue, de John Alfsen. Collection du Seneca College, Toronto. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott Fine Art, Toronto. Mention de source : Cowley Abbott.



Figure, 1962, de Luke Lindoe. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1997.048.002). © Succession Luke Lindoe.



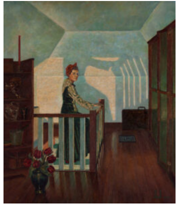
Fish Playground (*Terrain de jeu pour poissons*), 1946, de Jock Macdonald. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1973.013.002).



La Galerie nationale du Canada, Ottawa, février 1900, photographie du studio Topley. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, achat, 1936 (PA-028157). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



The Gate (*Le portail*), 1959-1960, d'Hans Hofmann. Collection du Solomon R. Guggenheim Museum, New York (62.1620). © 2018 Renate, Hans & Maria Hofmann Trust/Artist's Rights Society (ARS), New York.



Interior [Marion on Stairway] (*Intérieur [Marion dans l'escalier]*), 1942, de Jim Nicoll. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1978.013.001). © Glenbow Museum, Calgary.



Jim et Marion Nicoll, date inconnue, photographie de source inconnue. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1982.003.008).



Jim et Marion Nicoll à Calgary, v.1943-1944, photographie de source inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll (PA 2435), dossier 4.



Kanaka, 1962, de Marcelle Ferron. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, achat (1971.74). © Œuvres Ferron/SOCAN (2022).



Lounge Exhibition (*Exposition de salon*), Marion et Jim Nicoll, date inconnue, photographie de source inconnue. Collection du Glenbow Museum, Calgary, dossier d'artiste de Marion Nicoll.



Marion Mackay à cheval, réserve forestière Bow, date inconnue, photographie de source inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary.



Marion Nicoll, date inconnue, photographie de source inconnue. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1982.003.007).



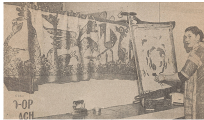
Marion Nicoll, âgée de dix-sept ans, pendant sa première année d'études à l'Ontario College of Art, Toronto, 1926, photographie de source inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll, (PA 2435), dossier 4.



Marion Nicoll dans son atelier, v.1963, photographie de source inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll (PA 2435), dossier 22.



Marion Nicoll devant l'œuvre de 1967, *February 1967* (*Février 1967*), en 1969, photographie de source inconnue. Collection du Glenbow Museum, Calgary, dossier d'artiste de Marion Nicoll.



Marion Nicoll effectuant une démonstration de batik avec *Procession d'oiseaux*, 1956. Image publiée dans le *Calgary Albertan* du 30 novembre 1957, photographie de source inconnue. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, dossier d'artiste de Marion Nicoll.



Marion Nicoll Gallery, Université des arts de l'Alberta, Calgary. Avec l'aimable autorisation de la Marion Nicoll Gallery, Calgary.



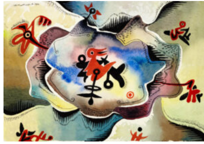
Marion Nicoll peignant une esquisse sous le soleil, Programme d'été de la Banff School of Fine Arts, 1946, photographie de source inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (PA 2435), dossier 9.



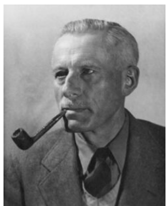
Moskau II (*Moscou II*), 1916, de Wassily Kandinsky. Collection privée.



Nº 3/Nº 13, 1949, de Mark Rothko. Collection du Museum of Modern Art, New York, legs de Mme Mark Rothko par l’entremise de la Mark Rothko Foundation, Inc (428.1981). © 1998 Kate Rothko Prizel et Christopher Rothko/Artists Rights Society (ARS), New York.



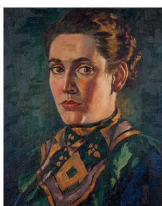
Orange Bird (*Oiseau orange*), 1946, de Jock Macdonald. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de M. Sharf, 1983 (1983MJ38).



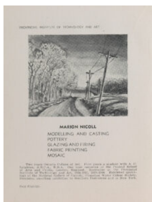
Portrait de Jim Nicoll, v.1939-1942, photographie de source inconnue. Libraries and Cultural Resources Digital Collections, Université de Calgary (CU1170663). Avec l’aimable autorisation des collections numériques de Libraries and Cultural Resources, Université de Calgary.



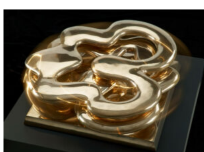
Portrait de Marion Nicoll, date inconnue, photographie de source inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll (PA-2435).



Portrait of Marion (*Portrait de Marion*), 1935, de Jim Nicoll. Collection de la Alberta Foundation for the Arts, Edmonton (1981.046.054).



Profil d’enseignante de Marion Nicoll au Département des arts du Provincial Institute of Technology and Art, 1947-1948. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll, dossier 59.



Puddle I (*Flaque I*), 1976, de Katie Ohe. Collection du Glenbow Museum, Calgary, achat avec le soutien du Programme d’aide aux acquisitions du Conseil des arts du Canada et avec le fonds de dotation de la collection Glenbow, 1999 (998.039.001A-C). © Katie Ohe.



Solitaire, date inconnue, de Jim Nicoll. Collection du Glenbow Museum, Calgary (81.64.2R). © Glenbow Museum, Calgary.



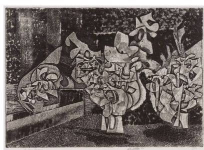
Sous le vent de l'île (1.47), 1947 de Paul-Émile Borduas. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Paul-Émile Borduas/SODRAC (2022). Mention de source : MBAC.



Subconscious #3 (*Inconscient nº 3*), 1960, d'Alex Janvier. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (VI-D-170, IMG2016-0118-002). © Alex Janvier.



Time Machine Series (*Série machine à remonter le temps*), 1961, de Joyce Wieland. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la McLean Foundation, 1966 (65/25). © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



The Three Chickens (*Les trois poulets*), 1958-1959, de Glen Alps. Collection du Smithsonian American Art Museum, don du professeur émérite Glen E. Alps et de Ruby M. Alps (1993.39.6). © 1978, Glen E. Alps.



Sans titre (Programme d'été de la Banff School of Fine Arts), 1946, photographie de source inconnue. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary, fonds Marion et Jim Nicoll (PA 2435), dossier 9.



View of Edmonton from the North Saskatchewan (*Vue d'Edmonton à partir de la Saskatchewan Nord*), 1930, d'A. C. Leighton. Collection des Archives du Glenbow Museum, Calgary (63.26.13). © Glenbow Museum, Calgary.



West Wind (*Vent d'ouest*), 1932, de Duncan Grant. Collection du Victoria and Albert Museum, Londres, don de Mme Graham Rawson (T.130-1972). © Succession Duncan Grant.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice adjointe
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Conceptrice senior
Simone Wharton

Éditrice
Rosie Prata

Responsable de la rédaction
Monique Johnson

Correctrice d'épreuves (anglais)
Clare Sully-Stendahl

Traductrice
Geneviève Blais

Réviseure linguistique (français)
Catherine Lavoie

Correctrice d'épreuves (français)
Lynn Bannon

Responsable de la conception et de la mise en page
Barbara Campbell

Responsable de la recherche iconographique
Olivia Mikalajunas

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre : Marion Nicoll : sa vie et son œuvre / Catharine Mastin.
Noms : Mastin, Catharine M., 1963- auteure. | Nicoll, Marion, 1909-1985. Œuvre. Extraits. | Institut de l'art canadien, organisme de publication.
Description : Publié aussi en anglais sous le titre : Marion Nicoll: life & work. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20220472416 | ISBN 9781487103026 (PDF) | ISBN 9781487103033 (HTML)
Vedettes-matière : RVM: Nicoll, Marion, 1909-1985. | RVM: Nicoll, Marion, 1909-1985—Critique et interprétation. | RVM: Artistes—Canada—Biographies. | RVMGF: Biographies.
Classification : LCC ND249.N48 M3814 2022 | CDD 759.11—dc23